

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



“Galhofa e Música e Pernas”

O musical de Hollywood como outra arte qualquer

Sebastião Duarte Reynolds de Sousa de Belfort Cerqueira

Orientador: Professor Doutor João R. Figueiredo

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor em
Estudos de Literatura e Cultura, na Especialidade de Teoria da Literatura.

2018

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



“Galhofa e Música e Pernas”

O musical de Hollywood como outra arte qualquer

Sebastião Duarte Reynolds de Sousa de Belfort Cerqueira

Orientador: Professor Doutor João R. Figueiredo

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor em Estudos de Literatura e Cultura, na Especialidade de Teoria da Literatura.

Júri

Presidente: Doutora Maria Cristina de Castro Maia de Sousa Pimentel, Professora Catedrática e Membro do Conselho Científico da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Vogais:

- Doutora Ana Isabel Candeias Dias Soares, Professora Auxiliar da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve
- Doutor Jeffrey Scott Childs, Professor Auxiliar do Departamento de Humanidades da Universidade Aberta
- Doutor António Maria Maciel de Castro Feijó, Professor Catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
- Doutor João Ricardo Raposo Figueiredo, Professor Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
- Doutora Maria Forjaz de Sequeira Mendes, Professora Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

“Galhofa e Música e Pernas”

O musical de Hollywood como outra arte qualquer

Sebastião Belfort Cerqueira

Índice

<i>Agradecimentos</i>	6
<i>Sinopse / Palavras-chave</i>	8
<i>Abstract / Keywords</i>	9
Introdução.....	11
I.....	22
II.....	72
III.....	110
Epílogo.....	147
<i>Nota às Filmografias</i>	153
<i>Filmografia Principal</i>	154
<i>Outros Filmes Citados</i>	155
<i>Bibliografia</i>	161

Agradecimentos

Tenho a sorte de poder estar agradecido a muitas pessoas e por muitas razões – uma boa maneira de viver mas um problema para a altura de fazer listas. O que se segue é o meu melhor esforço. Todas estas pessoas, directa ou indirectamente, contribuíram para que eu conseguisse chegar ao fim deste trabalho e merecem toda a minha gratidão.

Os meus pais, que ainda tomam conta de mim, a Maria e o Miguel, as minhas avós e toda a minha família (menos a Leonor).

O Manel Carvalho, o Ali Saad, o Miguel “Jesus” Manique, o Martim Lorena, o João Constantino, o Xico Vinhas, a Rita Romão, a Helena Miranda, a Camille Bonneau e o Pedro Clarke, todos responsáveis por me fazer sentir relativamente são e realmente optimista.

A Alda Coimbra e o Jorge Lucas, que fizeram turnos a ensinar-me a ser um “Gestor de Projectos” e a impedir que eu me atirasse da janela do escritório.

A Joana Meirim, cuja sensatez me ajudou a não ter medo desta tese, o Ramiro Osório, que me ajuda ainda a não ter medo de escrever outras coisas, a Ariadne Nunes, que não tem medo de teses (de terceiros) e leu e comentou pacientemente a minha, o Pedro Madeira, com quem troco ideias sobre tudo, quase diariamente, e que nunca se queixa da taxa de câmbio.

O meu orientador, o Professor João Figueiredo, que me fez descobrir como uma aula pode ser das experiências mais divertidas e estimulantes que se pode ter e, por isso, teve de me aturar durante mais nove anos, tarefa que desempenhou exemplarmente.

O Professor Miguel Tamen, com quem tenho tido a sorte de poder conversar muito, e que seguiu este e outros trabalhos de perto, sendo sempre uma fonte inestimável de bom-senso e confiança.

A Zá, pela coragem, pelo exemplo, pela força.

Sinopse

Esta tese constrói-se sobre a leitura e análise de seis filmes musicais do período clássico de Hollywood. Nela é discutida uma visão comum do género musical e aquilo que de mais influente a crítica escreveu sobre ele. Tanto a opinião popular como as descrições críticas, defende-se, acabam por negar ao musical os funcionamentos que costumamos reconhecer como característicos das diversas tradições artísticas. Os filmes analisados, porém, exibem esses funcionamentos de forma clara e particularmente reflexiva. O objectivo da investigação é o de sugerir uma redescrição do género musical e de Hollywood enquanto contexto de produção de filmes, mostrando o género como o lugar em que a indústria se repensa, discute os seus objectivos, os seus métodos e as suas regras.

Palavras-chave

Musical – Hollywood – Tradição – Limites – Auto-reflexão

Abstract

This thesis is built upon the readings and analyses of six classic Hollywood musical pictures. It discusses a common way of seeing the musical as well as the most influential critical accounts of the genre. It argues that both public opinion and critical assessments deny the musical the sort of workings that are usually seen as typical of artistic traditions. The readings of the films, however, reveal them to share this type of workings, in particularly reflexive ways. The aim of this investigation is to suggest a redescription of the musical genre and of Hollywood as a context for filmmaking, pointing the genre out as the place in which the industry evaluates itself and criticizes its own goals, methods, and rules.

Keywords

Musical – Hollywood – Tradition – Limits – Self-reflexivity

*How can you talk about musicals at a time like this,
with the world committing suicide?*

Introdução

Em *Singin' in the Rain* (1952), a cena célebre em que Gene Kelly canta e dança à chuva é interrompida por um polícia como se Kelly estivesse a fazer algo ilícito. O mesmo acontece com números musicais e cenas românticas em *One Hour With You* (1932), *Follow the Fleet* (1936), *Gold Diggers of 1937* (1936), *Cover Girl* (1944), *Words and Music* (1948) e *A Star is Born* (1954). Em *Yolanda and the Thief* (1945), os personagens de Fred Astaire e Frank Morgan preparam-se para roubar Lucille Bremer com uma armadilha que reconhecemos inequivocamente como uma representação do cinema, de um momento de rodagem, com iluminação, cenário e preocupações de enquadramento. E tanto em *Wonder Bar* (1934) como em *Murder at the Vanities* (1934) há personagens que são assassinados enquanto participam num número musical.

Este breve levantamento de cenas de filmes musicais em que o entretenimento (e o romance) têm conotações criminosas não é fácil de encaixar na imagem tradicional do género, normalmente associada à diversão inocente, a uma certa superficialidade ou leviandade. Os críticos que escreveram sobre o musical, e que, com sucesso, disputaram a sua imagem de facilidade e ingenuidade, também não acharam espaço nas suas teorias para acomodar pormenores como os que enumerei. A tese que se segue nasce desta constatação, ainda que não se dedique necessariamente a seguir os indícios que elenquei no parágrafo anterior. A análise atenta de muitos filmes musicais levou-me a identificar tendências no género que não encontrava representadas nem na ideia popular, comum de musical nem nas descrições mais

complexas e detalhadas dos críticos; tendências que mereciam ser exploradas e cujas implicações para a imagem do género, mas também para a de Hollywood como um todo, procurei aprofundar.

A própria ideia de género ou, no caso que nos ocupa, género fílmico, como descrição de um conjunto de obras ao longo de um período de tempo maior ou menor, implica mudança ou evolução. No entanto, é muito habitual os géneros atravessarem períodos de maior actividade, em que mais obras são produzidas e há uma maior exposição pública; em que, do ponto de vista interno, as características do género parecem estabilizar e as obras relacionar-se entre si mais obviamente como variações sobre um tema ou sobre temas muito próximos. Estes períodos, a que críticos e historiadores tantas vezes chamam “período áureo” ou “clássico”, ditam normalmente quais os aspectos de determinado género que vão ficar no imaginário colectivo, o que esse género vai ser para a maioria das pessoas. Assim, é também sobre esses períodos que as pessoas que pretendem levar a cabo uma reavaliação de determinado género se costumam debruçar, já que uma reavaliação bem-sucedida depende muito da visibilidade da avaliação anterior. Isto conduz-me a dois aspectos da discussão que se segue que merecem algum esclarecimento.

O primeiro destes aspectos decorre da necessidade de descrever com alguma atenção tanto aquilo que a opinião pública tem tradicionalmente pensado sobre o musical como os argumentos mais importantes dos principais críticos que escreveram sobre o género. Isso é feito essencialmente durante o primeiro capítulo; porém, a necessidade de ter presentes estas duas concepções díspares, para tornar claros os meus próprios argumentos, determina que vão surgindo paráfrases de ambas até ao fim do texto.

A convivência destes pontos de vista (o meu incluído) pode gerar dúvidas momentâneas sobre o uso de certos termos, como “Hollywood”, por exemplo. “Hollywood” designará, parte das vezes, o conjunto de órgãos oficiais que representavam a indústria cinematográfica instalada no bairro de Los Angeles com esse nome. Outras vezes, o termo será empregue de modo mais abstracto, como em muitas conversas correntes sobre cinema, para evocar a ideia que fazemos de um conjunto intrincado e fluido de práticas, filmes, pessoas, preceitos, os referidos órgãos oficiais, etc. Assim, ao descrever a luta de um artista “contra Hollywood”, referindo-me à representação institucional da indústria, fá-lo-ei com o objectivo de problematizar a imagem partilhada de “Hollywood” enquanto conjunto de filmes, de tradições e comportamentos, de relações de poder, etc. Com termos como “arte” ou “artístico” dá-se um processo semelhante: vão ser empregues, por norma, num sentido muito corrente, para designar certas práticas criativas levadas a cabo por determinadas pessoas, profissionalmente ou não, e alguns dos comportamentos característicos dessas práticas. No entanto, um tipo particular de ideias feitas que associa a arte a algo de inefável, mágico ou simplesmente irracional vai ser tido em conta e aprofundado na descrição da relação de algumas pessoas com as artes.

Um segundo esclarecimento devido prende-se com a escolha dos filmes analisados. A ideia que esbocei de que um “período clássico” do musical terá definido o género na opinião pública e, por resposta, no trabalho de diferentes críticos não quer dizer, necessariamente, que a única forma de discutir o musical seja abordar esse mesmo período. Contudo, foi o facto de identificar, em filmes ditos “clássicos”, tendências que o diálogo existente não investigava que me levou a concentrar a discussão na fase do género mais criticamente explorada. Assim, não serão de esperar quaisquer referências a *Moulin Rouge!* (2001) ou *La La Land* (2016). Os filmes de

que me ocuparei foram todos produzidos no período geralmente aceite como o período clássico do musical, entre o princípio e os meados dos anos 30 e o fim da década de 50. Interessa-me que assim seja porque certas das características que lhes identifico são apontadas por determinados críticos em filmes mais tardios, com a sugestão de que a distância temporal lhes permitiria ter uma posição crítica em relação às principais tradições do género. O que pretendo demonstrar é que esse tipo de posição crítica é desde cedo parte integrante do musical, sendo particularmente importante na altura em que o género tinha maior influência, em que mais pessoas produziam, viam e debatiam aqueles filmes.

Por tudo isto, escuso de acrescentar que o que se segue não é uma história do musical. É antes e acima de tudo uma tentativa de pôr em questão alguns dos traços mais habitualmente apontados e sublinhados quando se fala neste género. Como é natural, para a discussão, pesam preocupações cronológicas, pelo que serão feitos vários apontamentos de cariz historiográfico e de contexto à medida que parecerem necessários. Mais do que delinear cuidadosamente a evolução do género até aos nossos dias ou procurar uma definição exacta do período clássico do musical, interessa-me partilhar na medida do possível as definições vigentes em discussões contemporâneas sobre o género, para poder afirmar que aquele mesmo conjunto de filmes de que se fala, seja qual for o nome por que é designado, tem características que não estão a ser devidamente examinadas.

O primeiro dos capítulos que se seguem começa por identificar e descrever as principais ideias feitas que circulam sobre o musical de Hollywood, assim como as principais respostas críticas a estas ideias feitas. Essa descrição permite-me apontar observações que me parecem certas nas duas concepções diferentes, a mais corrente e geral e a outra, com origem na crítica do género, e conciliar as duas numa

terceira abordagem, que considero instrumental para uma leitura que faça justiça ao género musical como um todo. Os filmes musicais são comumente vistos como incoerentes e insignificantes. Os críticos que melhor os analisaram, no esforço por demonstrar os seus diferentes significados, apagaram ou negligenciaram a incoerência que o senso comum encontra com facilidade no género. A minha posição é a de que também essa incoerência pode ser significativa e a de que uma discussão do musical que não a tenha em conta nem explore as suas implicações será sempre desequilibrada.

Os dois filmes em que a discussão do primeiro capítulo se centra são *The Wizard of Oz* (1939) e *Up in Arms* (1944). Ambos são produções incoerentes, mesmo contraditórias internamente. A atenção crítica a essa falta de coerência leva-nos a perceber como a recepção dos dois filmes, e as respectivas posteridades, foram determinadas muito mais pelo impacto de certas cenas ou personagens do que por uma construção harmoniosa do todo; possibilidade que abordagens críticas tendencialmente unificadoras não contemplam. Esse mesmo tipo de atenção à irregularidade e contradição dos filmes permite-nos ainda ver que *The Wizard of Oz* e *Up in Arms*, de maneiras diferentes, se revelam como reflexões sobre o valor do entretenimento e de Hollywood, chegando também a conclusões distintas sobre o assunto.

Da análise de *The Wizard of Oz* e *Up in Arms* emerge uma imagem muito concreta do tipo de interacções que marcaram a produção de um filme no período clássico de Hollywood. As diferentes influências, por exemplo, do peso institucional dos estúdios e das vontades específicas de realizadores, actores ou argumentistas, são fáceis de sentir quando se procura perceber a incoerência destes filmes. Isto sugere uma observação sobre as principais descrições do musical. A posição corrente e geral

de que aqueles filmes são vácuos e não dizem nada recusa-se a imaginar o musical como uma forma de arte comparável à pintura ou à poesia. Porém, os críticos que refutam essa posição e demonstram a capacidade expressiva do gênero associam-no de tal forma a uma defesa constante do entretenimento de massas por parte dos interesses da Hollywood institucional que também parecem não reconhecer a sua natureza artística. Parecem acreditar nas descrições absolutistas de Hollywood como linha de montagem industrial a ponto de se esquecerem que aquele gênero é como qualquer tipo de arte, feito por pessoas, que, mesmo condicionadas por muitas regras e limites, tendem a pensar coisas diferentes sobre diferentes assuntos e a manifestá-lo naquilo que fazem.

Outra convicção que é exposta e defendida no primeiro capítulo é a de que os números musicais são as partes dos filmes onde, por excelência, se escondem as manifestações artísticas que, tanto em termos formais como temáticos, menos facilmente encontrariam acolhimento no meio das imposições supostamente severas de Hollywood. Essa convicção, já seguida e explorada na análise dos dois filmes do primeiro capítulo, tem uma ilustração ainda mais eloquente no segundo. A análise cuidada de dois números musicais mostra que os filmes em que se inserem abordam questões e demonstram opiniões que nenhuma descrição tradicional do cinema clássico de Hollywood poderia fazer esperar; opiniões que uma concepção do gênero musical como “só entretenimento” ou como “só voz da indústria” nunca permitiria identificar.

No segundo capítulo, os dois filmes mais importantes para o meu argumento são *Silk Stockings* (1957) e *Dames* (1934). Ambos têm números musicais que ficaram conhecidos pelo título do respectivo filme – o que chama a atenção para a relevância desses números no todo – e que tratam, cada um à sua maneira, de um dos assuntos

mais famosamente banidos do cinema clássico de Hollywood: o sexo. Não se trata aqui de dizer que estes filmes têm formas de sugerir a actividade sexual, o que muitos filmes de muitos géneros diferentes fizeram com sucesso na altura. O seu interesse também não reside na sua capacidade de pôr personagens a conversar de forma mais ou menos velada sobre sexo. Muito mais do que isso, estes filmes, em especial nos números musicais que partilham os seus títulos, mas também em várias outras passagens e pormenores que a análise desses números torna mais conscopicamente significativos, reflectem sobre a questão do sexo no cinema, procuram explicar a presença do elemento sexual na história do médium, questionam a sua proibição e os valores usados para justificá-la.

Silk Stockings e, mais ostensivamente, *Dames* são assim também exemplos do tipo de interacções e relações de poder em Hollywood que podem ficar visíveis no corpo de um determinado filme, como já acontecia com *The Wizard of Oz* e *Up in Arms*. Os dois títulos do segundo capítulo, no entanto, ilustram o caso específico da negociação fílmica de imposições oficiais de Hollywood. *Dames* aborda directamente a questão da censura e *Silk Stockings* trata o mesmo tema de forma mais subtil, chamando a atenção para a história do cinema. Ambos, por fim, mostram que identificaram a força legitimadora das normas e proibições da indústria na vontade do público espectador. Assim, os dois filmes rompem com mais um dos dogmas da Hollywood clássica, o do silêncio absoluto, nos filmes, sobre a presença do espectador. *Silk Stockings* e *Dames* dão sinais de que sabem que o público está a ver, provocam-no e sugerem-lhe que a sua frequência do cinema está intimamente ligada às mesmas imagens que quer proibir e censurar.

Este tipo de reflexão sobre as motivações do público e o seu papel na definição de Hollywood e do cinema americano, que surge mais ou menos como

subproduto de outras preocupações nos dois filmes do segundo capítulo, ocupa um lugar central no terceiro e último. Neste, em vez de descobrirmos uma interpelação directa do espectador a propósito de um tema controverso como o do sexo, há uma incorporação, por parte dos dois filmes em que a discussão se baseia, da reflexão sobre a relação entre Hollywood e o espectador como questão principal. Não se lhe dirigindo directamente, estes filmes têm maneiras de representar o espectador e também de representar o cinema, Hollywood, as suas instituições, assim encenando diferentes argumentos sobre o papel de todas estas entidades, sobre o valor do cinema, sobre a sua história e o seu futuro.

Apesar da diferença marcada de tom, os dois filmes centrais para o terceiro capítulo, *Singin' in the Rain* e *A Star is Born*, são ambos problematizações da imagem do género musical e reflexões sobre o cinema e Hollywood. Os dois foram produzidos num período de ansiedade em Hollywood, essencialmente ligada a um decréscimo preocupante na venda de bilhetes que a indústria não conseguia explicar. *Singin' in the Rain* é um filme que, nesse momento de crise, mostrou confiança na tradição de entretenimento em que se insere e procurou relembrar o seu valor a quem assiste. No entanto, o filme demarca-se cuidadosamente da superfluidade e inconsequência que caracterizam uma grande parte do género musical, como quem reconhece que nem tudo na sua tradição é louvável, e sugere que a solução para trazer o público de volta é dar-lhe um determinado tipo de produções. O mesmo não pode ser dito de *A Star is Born*, cuja motivação fundamental é precisamente oposta àquela que os críticos identificam no âmago do género musical. Em vez de uma defesa de Hollywood, *A Star is Born* prepara uma sua condenação, representando o processo do entretenimento como mentira, o espectador como vítima e a indústria como charlatã.

Como acontecia no segundo capítulo com as reflexões sobre cinema e sexo, também no terceiro as afirmações mais problemáticas se encontram em números musicais. Ambos os filmes procuram mostrar o lado negativo do entretenimento enquanto cantam e dançam. O jogo entre estes números musicais e o seu contexto dentro dos filmes, no entanto, permite-nos perceber que, feito o balanço, estamos perante duas posições muito diferentes face à mesma questão. Como no primeiro capítulo, um dos filmes vê Hollywood com bons olhos e outro faz o contrário. Todavia, independentemente das suas posições, os dois filmes são duas auto-avaliações sofisticadas de Hollywood; relembram-nos como a indústria era composta por pessoas com opiniões diferentes, revelam um autoconhecimento largamente insuspeitado, escondido sob a autopromoção constante que a literatura crítica encontra no género musical.

Esta descrição sumária da progressão do argumento ao longo dos três capítulos já revelou a metodologia seguida em todos eles: a prática de apoiar a discussão na análise de pares de filmes. Este é um tipo de abordagem usado muitas vezes para criar um efeito retórico de simetria, em que as qualidades de duas obras são evidenciadas pelo contraste perfeito entre ambas. Contudo, esta nunca é exactamente a relação entre os pares de filmes de que me ocupo. Apesar de útil, o efeito de definição pelo contraste não esgota aquilo que procuro nas relações entre os filmes principais de cada capítulo.

Para o fim específico de tornar mais clara, pela comparação, certa característica de um filme que estou a procurar descrever, sirvo-me, consoante a necessidade, de outros filmes ou cenas que não os dois centrais. É assim que aparecem, por exemplo, referências a filmes dos irmãos Marx no primeiro capítulo, a *I Dood It* (1943) no segundo, ou a *Ziegfeld Girl* (1941) no último. As relações entre

os dois filmes que sigo mais de perto em cada capítulo não são sempre idênticas e as posições dos filmes em relação a determinado assunto raras vezes mostram a simetria e a limpidez de uma oposição completa. O efeito procurado ao juntá-los foi principalmente o de mostrar o género como algo de mais vivo e desarrumado, marcado por uma multiplicidade mais complexa do que uma simples dicotomia ou oposição exclusiva. Só assim a auto-reflexão filmica se pode perceber como parte do tecido do género musical e não como uma abstracção crítica feita *a posteriori*.

Acabo com uma ou duas palavras que se prendem principalmente com a discussão do capítulo que se segue. Como vários outros críticos dirão, o género musical foi o último dos géneros de Hollywood (depois do western, da “screwball comedy”, do noir) a que foi reconhecida alguma relevância através da análise crítica minimamente sistemática. A tradição crítica do musical é talvez menos robusta do que a dos outros géneros mencionados e muito do que se escreveu sobre este género revela uma abordagem pouco séria, “pop” ou “light”, que se parece com certas colunas das revistas sociais, com muitas opiniões e pouco espaço para as fundamentar. A grande popularidade e longevidade do musical e de muitas das suas estrelas contribuiu para que assim fosse. Ainda assim, como procurei mostrar, há muita literatura de interesse sobre o género. Os dois críticos que tomo como principais interlocutores no primeiro capítulo ocupam, de facto, um lugar de destaque, pela ambição, perspicácia e influência dos seus tratamentos do musical, mas não esgotam as abordagens ao género. É, infelizmente, da natureza destes exercícios que nem sempre se possa trazer para a discussão todos os textos e autores em que reconhecemos discernimento e finura de análise.

Ainda neste registo, só posso lamentar também que a história do género musical escrita por Sean Griffin, com o título, para mim, tão promissor de *Free and*

Easy?: A Defining History of the American Film Musical Genre, não tenha sido publicada a tempo de eu poder beneficiar da sua leitura para a discussão que se segue. Porém, como espero que se torne nítido no fim da minha argumentação, a verdade é que não há uma tradição de análise e interpretação do musical mais rica e consistente do que o próprio género. Estes filmes, estando muito virados para os temas da arte e do espectáculo, são os seus maiores e mais assíduos críticos. Assim, ocuparmo-nos deles directamente, não dispensando o conhecimento do que sobre eles foi escrito, será sempre a melhor maneira de os percebermos e de construir a nossa imagem daquilo que foi o musical de Hollywood.

I

Em 1935, Otis Ferguson, um dos primeiros críticos a levar a sério o cinema de Hollywood e os filmes sonoros, resumiu numa frase as duas acusações que mais geralmente eram e são ainda feitas ao filme musical. Numa crítica a *Broadway Melody of 1936*, o segundo da série de quatro títulos “Broadway Melody”, produzidos pela MGM entre 1929 e 1940, Ferguson escreveu: “A musical rarely attempts to be more than a ragbag of various show tricks; and even when it does, there is no relation between its comedy, which is mostly wisecracks, and its songs, which are mostly sugar.” (Ferguson: 117) As duas acusações aparecem ligadas mas podem identificar-se separadamente. Ser mais do que uma amálgama de truques de palco seria ter um sentido, algum tipo de ideia inteligível que transformasse a amálgama num conjunto lógico. Assim, em primeiro lugar, Ferguson está a subscrever a opinião comum de que o musical não diz nada. Depois, acrescenta que, mesmo quando tenta dizer alguma coisa, não consegue fazê-lo como um todo, diz que o musical é constitutivamente incoerente.

Estas são as duas opiniões mais vulgarmente expressas sobre os filmes musicais: a de que são vácuos, só entretenimento, sem “mensagem”, desfasados de qualquer realidade, e a de que são incoerentes, de que são compostos por partes soltas, sem outra relação entre si além de serem incluídas debaixo do mesmo título. Seis anos depois da crítica de Otis Ferguson, a primeira destas posições, sobre o desfasamento e a falta de significado dos musicais, teve uma ilustração cinematográfica famosa em *Sullivan’s Travels* (1941), realizado por Preston Sturges. Na história do filme, o

realizador de Hollywood John L. Sullivan (Joel McCrea) está farto de fazer comédias ligeiras e quer fazer “a commentary on modern conditions, stark realism, the problems that confront the average man”. Para efeito cômico e de contraste, no meio do seu discurso entusiasmado a defender “a picture of dignity, a true canvas of the suffering of humanity”, um dos produtores com quem discute pergunta-lhe “How about a nice musical?” A resposta de Sullivan sublinha a distância tradicionalmente apontada entre os musicais (e Hollywood em geral, na verdade) e a realidade: “How can you talk about musicals at a time like this, with the world committing suicide?”

A segunda das características que Otis Ferguson condena no musical, a da incoerência, também foi suficientemente notada por outros críticos. Eric Rhode, na sua história do cinema, *A History of the Cinema – From its Origins to 1970*, diz que os filmes do género são feitos de “loosely-connected episodes” (Rhode: 272) e dá um exemplo de um musical que se caracteriza por “its throwing together of every possible kind of appeal without any attempt at consistency” (Rhode: 275); em *The Classical Hollywood Cinema – Film Style & Mode of Production to 1960*, David Bordwell diz que o filme musical herdou uma “episodic bent” (Bordwell: 71) dos seus antepassados no palco.

A par destas duas características tradicionalmente atribuídas ao musical, fica implícita uma terceira, que David Thomson identifica ao falar do musical como personificado em *New York, New York* (1977), de Martin Scorsese. Segundo o crítico inglês, a imagem popular do musical é representada no filme por “a girl who doesn’t think to argue with the sweet sentiments of her songs.” (Thomson, 2013: 229) Thomson, que mais adiante vai problematizar a imagem geralmente difundida do musical, reconhece que esta implica uma ideia de ingenuidade, de incapacidade crítica. Se, como sugere Otis Ferguson, os filmes não são mais que amálgamas de

habilidades de palco, se não têm um significado coeso nem ideias inteligíveis, então, logicamente, não podem ter uma posição de distância crítica em relação às diferentes habilidades e episódios musicais de que são compostos. Estes filmes não discutem os sentimentos das suas canções porque isso implicaria serem outra coisa além da soma dessas canções.

Os dois grandes estudos críticos sobre o musical de Hollywood, como seria de esperar, reagem a estas ideias generalizadas e refutam-nas. Ambos publicados nos anos 80 do século passado, *The Hollywood Musical*, de Jane Feuer, e *The American Film Musical*, de Rick Altman (os dois críticos, aliás, trabalharam juntos e reconhecem publicamente o valor da colegialidade entre ambos), são dois livros com focos e extensões diferentes mas que partilham o objectivo de fazer sentido do género musical como um todo e de descrever os princípios críticos que permitem olhar para aqueles filmes como mais do que simples agregados de números musicais e comédia desgarrada.

The American Film Musical, de Rick Altman, aborda o género musical de uma forma mais abrangente e exaustiva; caracteriza-se por ter uma maior inclinação teórica que o livro de Feuer, dividindo-se entre considerações sobre o musical de Hollywood e considerações sobre a ideia de género em si e as implicações que essa noção deve ter no trabalho do crítico. No que diz sobre o musical, é central a atenção à dicotomia, presente nos filmes a vários níveis, que descreverei melhor mais à frente, assim como é importante a divisão do género em três subgéneros, o “Fairy Tale Musical”, o “Show Musical” e o “Folk Musical”. A preocupação pela questão da formação do género e do papel cultural que este desempenha enquanto mediador entre Hollywood e o público também permite a Altman aproximar-se mais daquilo a que chama “the complex world of cultural criticism” (Altman: 330) e estabelecer relações

entre o musical e a sociedade americana que o Sullivan do filme de Sturges certamente não acharia imagináveis (pelo menos no princípio do filme, antes de aprender a lição).

Um dos principais argumentos de Altman procura contestar, precisamente, a opinião comum de que o musical é incoerente por defeito. Segundo o crítico, essa percepção depende de uma falta de familiaridade com a forma do musical. A maioria dos críticos que partilha a posição de Otis Ferguson olha para o género do ponto de vista da narrativa clássica, prestando atenção à “chronological progression and causal sequence” (Altman: 17), pensando em termos de “plot, psychology, motivation, suspense” (Altman: 20), e não vê como o foco do musical é duplo, assente numa lógica de comparação constante entre os dois pontos de interesse principais, a mulher e o homem que vão ser um casal, normalmente no fim do filme.

This dual-focus structure requires the viewer to be sensitive not so much to chronology and progression – for the outcome of the male/female match is entirely conventional and thus quite predictable – but to simultaneity and comparison. (Altman: 19)

A importância deste argumento para o estudo do filme musical fica atestada pelo lugar que ocupa no livro de Altman, servindo de base a grande parte do que lá é dito, mas não só. Em 1981, seis anos antes da publicação de *The American Film Musical*, o capítulo a que Altman aí chamou “The American Film Musical as Dual-Focus Narrative” foi publicado como “The American Film Musical: Paradigmatic Structure and Mediatory Function” na primeira colecção de ensaios críticos inteiramente dedicada ao filme musical, *Genre: The Musical*, editada pelo próprio Altman. Mais de vinte anos depois, na segunda destas colecções dedicadas ao

musical, *Hollywood Musicals*, *The Film Reader*, editada por Steven Cohan, o capítulo voltaria a ser incluído, desta vez sob o título que tivera no livro de Altman, reafirmando a relevância da sua maneira dicotômica de ver estes filmes.

Nesse capítulo, Altman analisa dois filmes que parecem fúteis e sem propósito do ponto de vista do enredo, *New Moon* (1940) e *Gigi* (1958), e mostra como ambos são construídos sobre um paralelismo cuidadoso entre os protagonistas feminino e masculino, com cada cena dedicada a um deles a ter equivalência numa cena dedicada ao outro. Segundo o crítico, estes pares de cenas levam o espectador a comparar os dois personagens centrais e a aperceber-se de quais as diferenças entre eles que vão sendo esbatidas até ao momento da união completa do par e dos valores culturais que cada um deles representa sempre nestes filmes (por exemplo, riqueza e beleza, no caso de Gaston e Gigi, respectivamente). Pelo caminho, Altman explica que a relação que Otis Ferguson não consegue ver entre a “comedy” e as “songs” é uma relação de complementaridade, contribuindo ambas para a caracterização dos personagens, por oposição um ao outro, mesmo quando não parecem fazer avançar o enredo. Assim, o “seemingly gratuitous song-and-dance number” prova-se “instrumental in establishing the structure and meaning of the film.” (Altman: 27)

Ainda no mesmo capítulo, para além de explicar e desmontar a impressão de incoerência que muitos filmes musicais dão, Altman considera a função cultural do género, mostrando que este não é tão fútil nem tão desligado da realidade como poderia parecer. Ao demonstrar como cada elemento do par amoroso é repetidamente associado, pelos seus comportamentos, a um determinado valor cultural, Altman descreve o musical como uma resolução simbólica de problemas culturais seus contemporâneos. No caso da riqueza e da beleza em *Gigi*, que mencionei atrás, Altman explica como o filme, na sua divisão marcada entre o mundo feminino e o

mundo masculino (elas coleccionando jóias e eles coleccionando mulheres) e posterior fusão, constitui uma “apology for traditional mores, an ode to marriage as the only way to combine riches and beauty.” (Altman: 25)

A resolução de questões culturais deste tipo está na base da divisão que Rick Altman faz do género musical em três subgéneros. Outros critérios, como o do antepassado de palco mais próximo, também contribuem para a identidade de cada subgénero: o “fairy tale musical”, por exemplo, deve mais à opereta e o “show musical” deve mais ao vaudeville. Da mesma forma, segundo Altman, cada subgénero explora privilegiadamente uma fantasia ou desejo comum do público: o “fairy tale musical” apela ao desejo de estar noutra sítio, enquanto o “folk musical” apela mais ao desejo de ser transportado para outro tempo. Porém, é no tipo de questões que são abordadas e mediadas como vimos brevemente no parágrafo anterior, no caso de *Gigi*, que residem os principais traços distintivos dos três subgéneros. Altman não resume a só um os problemas que cada subgénero tem mais tendência a abraçar e dedica um capítulo a cada, em que descreve sistematicamente os seus principais funcionamentos internos e funções culturais. Mais do que resumir aqui as particularidades dos três subgéneros interessa-me sublinhar como Altman, ao analisar as suas estruturas e mecanismos, passa grande parte do seu livro a mostrar como o musical não só pode ter “mensagem”, como tem, de facto, algo a dizer sobre várias questões centrais para a cultura americana do seu tempo e tem maneiras particularmente insinuantes de o fazer.

Das características que enumerei no princípio como as mais repetidamente atacadas no musical, fica apenas a faltar ver como Altman aborda a terceira, a questão, que advém das duas primeiras, da incapacidade crítica do musical em relação a si próprio. Ao longo de *The American Film Musical*, Altman analisa vários casos de

auto-reflexão no musical de Hollywood que seriam suficientes para provar que não se trata de um género completamente *naïf*. No entanto, Altman não se cinge a esses casos avulsos, e sugere que a auto-reflexão é sistemática e constitutiva do género, ao argumentar que cada um dos subgéneros musicais tem uma maneira específica de pensar o lugar do entretenimento e, por isso, a sua própria função, na cultura americana, normalmente sob a forma de uma oposição temática, nos filmes, entre entretenimento e trabalho.

Do ponto de vista da dicotomia entretenimento/trabalho, o “fairy tale musical” é algo diferente dos outros subgéneros. Reportando-se ao tempo da afirmação de valores especificamente americanos por oposição aos europeus, estes filmes associam o gosto pelo entretenimento, o “song-and-dance talent” (Altman: 341), a um plebeu trabalhador que vai dar uma injeção de vida e espontaneidade a uma aristocrata europeia demasiado convencional e rígida. O “fairy tale musical” afirma o entretenimento e o trabalho como valores igualmente vitais e igualmente americanos. O “show musical”, cujo enredo acompanha a produção de um espectáculo de qualquer espécie, “confronts directly the question of entertainment’s monetary value.” (Altman: 342) Homens de negócios sérios e sem tempo para brincadeiras, representantes de uma certa ética puritana, aprendem a lição de que “good entertainment is good business” (Altman: 342). Por fim, o “folk musical”, que, como diz Altman, “turns a tractor into a song” (Altman: 342), sublinha a continuidade entre música, dança e entretenimento no geral e o quotidiano do trabalho, procurando dizer que o entretenimento é só um aspecto desse quotidiano para que normalmente estamos menos despertos. Estes filmes fundam comunidades utópicas “opened to a salutary combination of order and freedom, of work and entertainment” (Altman: 343), visões que conciliam os dois valores que a cultura americana costuma opor.

O livro de Jane Feuer, *The Hollywood Musical*, propõe, como conceito-chave para acabar com a perplexidade que o filme musical causou nos críticos durante anos, a ideia de “auto-apology” (Feuer: x). Segundo Feuer, o filme musical está sempre a pensar o seu lugar, que vê como um desvio na direcção da produção em massa, na tradição do entretenimento musical, até aí sempre ao vivo e assente no contacto directo, ou até na indistinção, entre artista e espectador. Assim, a “auto-apology” do musical toma sempre a forma de uma tentativa de aproximação entre o artista e o espectador, agora tornados produtor e consumidor.

The Hollywood musical as a genre perceives the gap between producer and consumer, the breakdown of community designated by the very distinction between performer and audience, as a form of cinematic original sin. The musical seeks to bridge the gap by putting up “community” as an ideal concept. In basing its value system on community, the producing and consuming functions severed by the passage of musical entertainment from folk to popular mass status are rejoined through the genre’s rhetoric. (Feuer: 3)

Assim, grande parte do livro de Feuer é dedicado à análise das técnicas que os filmes musicais empregam para criar esta aproximação retórica entre produtor e consumidor. Feuer examina o modo pelo qual muitos musicais se esforçam por apagar quaisquer sinais de preparação técnica, de coreografia, de profissionalismo, procurando criar sempre os efeitos opostos da espontaneidade, naturalidade e amadorismo, que nos dizem que “dancing is utterly natural” e que “dancing is easy” (Feuer: 9) e que aqueles “[a]mateur entertainers [...] can’t exploit us because they *are* us.” (Feuer: 13)

Feuer revela ainda muitas outras características do musical como servindo o mesmo propósito de aproximação: a criação improvisada de palcos fora de salas de espectáculos, em lugares quotidianos, sugere que todo o mundo pode ser um lugar de entretenimento, mas a violação sistemática dos limites criados por esses palcos improvisados, a circulação constante entre o espaço da performance e o espaço da assistência, diz mais, diz que não há diferença entre a vida “normal” e o entretenimento; as representações do público dentro dos filmes são normalmente usadas a par de certas técnicas de montagem e enquadramento para dar ao espectador a ilusão de que faz parte daquela realidade; a oposição, dentro da narrativa, entre mundos reais e mundos imaginários (sonhos, alucinações, fantasias), quase sempre sujeita a uma conciliação final, replica a posição do espectador em relação ao filme e sugere, de uma maneira diferente do uso dos públicos no filme, que também ele pode pertencer àquele mundo. Os exemplos podiam continuar.

Voltando ao conceito da “auto-apology”, podemos ver como Jane Feuer o usa para responder de uma vez às três acusações que mais se fazem ao musical. Ao provar a centralidade da “auto-apology” no género, o que, como vimos, não faz com um ou dois exemplos mas ao longo de grande parte do livro, Feuer está a afirmar o contrário da visão popular personificada na “girl who doesn’t think to argue with the sweet sentiments of her songs” de *New York, New York*. Para si, a marca do musical não é a incapacidade de se criticar mas sim o facto de o fazer constantemente: “Musicals not only *showed* you singing and dancing; they were *about* singing and dancing, about the nature and importance of that experience.” (Feuer: x)

A frase citada refuta, ao mesmo tempo, a ideia da incoerência crónica do musical. A “auto-apology” garante a relação entre as partes que nos “mostram” alguém a cantar e dançar, as “songs” de Otis Ferguson, e o resto do filme. Nem se dá

o caso de Feuer fazer uma divisão dos filmes em partes que “mostram” canto e dança e partes que “são sobre” canto e dança: a ideia é a de que os filmes, como um todo, criam um discurso sobre canto e dança que é impossível de compreender independentemente das suas representações dessas experiências.

Por fim, é claro que também a acusação de que os musicais “não dizem nada”, a primeira que identificámos, cai necessariamente por terra com esta descrição do género como permanentemente auto-reflexivo. No entanto, como vimos, havia uma qualificação a essa acusação implícita no comentário de Ferguson e formulada de forma mais clara na cena de *Sullivan’s Travels*: mais do que criticar o musical por não dizer nada, as pessoas condenam-no por estar desligado do mundo, por não dizer nada sobre as suas experiências, sobre “the problems that confront the average man”. Rick Altman desafia esta perspectiva como descrevi, explicando como o musical medeia e negocia questões culturais relevantes para a vida de muitas pessoas, ainda que o faça normalmente, e esta qualificação é importante, no sentido de reafirmar o *status quo* e domesticar a mudança (e.g. *Gigi* como defesa do casamento em 1958). Feuer reconhece isto de passagem, dizendo que o apelo emocional do musical se dirige “in a systematic manner to basic human needs, albeit in a way which affirms the cultural status quo and forecloses change” (Feuer: x). Porém, o seu interesse principal acaba por ser o de identificar e perceber o que o musical diz sobre si próprio e sobre o entretenimento, pelo que, nunca negando que entretenimento e arte são parte da vida social e tecendo comentários pontuais sobre essa ligação, Feuer não dedica a mesma atenção que Altman às implicações culturais e sociais do género.

Até aqui, procurei dar uma ideia das posições e argumentos principais dos dois críticos que mais e melhor se dedicaram ao género musical de Hollywood. Agora, interessa-me descrever uma característica que as abordagens de Feuer e Altman têm

em comum e um efeito que isso tem nas suas leituras dos filmes e na imagem do género como um todo. Como seria de esperar, sempre que alguém procura desenhar os traços dominantes de um género filmico ou literário, há necessariamente detalhes e dissonâncias que ficam de fora. No entanto, parece-me que há aspectos do musical, aspectos que Feuer e Altman não ignoravam, que merecem ser vistos com algum pormenor e que, aliás, são importantes para complementar e reconfigurar as descrições panorâmicas dos dois críticos. Que o objectivo comum de Feuer e Altman, que sintetizei atrás como “fazer sentido do género musical como um todo”, tenha implicações no tipo de leituras que os dois fazem de filmes individuais não é surpreendente. Todavia, isso não quer dizer que seja supérfluo perceber quais são essas implicações.

Para se poder afirmar que um género, neste caso filmico, diz alguma coisa, tem de encontrar-se, pelo menos, um conjunto significativo de filmes que digam uma mesma coisa da mesma maneira. Esta é a condição para a criação de um género robusto, aquilo que Altman descreve como “the coming into being of the genre as genre, the story of the stabilization of a particular semantic field and its progressive association with a specific syntax” (Altman: 116). Quer dizer que o género só toma realmente forma quando certos elementos muito reconhecíveis, emblemáticos (a semântica do género: a produção de um espectáculo, o produtor rico, o jovem casal de artistas promissores, a Broadway, etc.) se combinam sistematicamente no mesmo tipo de relações narrativas (a sintaxe do género: o jovem casal que precisa de convencer o produtor a dar-lhes dinheiro para montar o seu espectáculo, ser um êxito na Broadway e casar). Na identificação deste tipo de relações é importante que cada um dos filmes tenha uma sintaxe coerente, ou seja, para encontrar um conjunto de filmes que diga a mesma coisa da mesma maneira, convém que cada um desses filmes diga uma só

coisa. Esta é uma implicação inevitável da abordagem crítica de Feuer e Altman: o propósito de encontrar coesão no gênero, para além de excluir necessariamente certos candidatos dissonantes do todo, exclui a possibilidade de dissonância dentro dos filmes, obriga os dois críticos a leituras homogeneizantes de filmes individuais, leituras que, muitas vezes, não lhes fazem justiça.

Feuer e Altman conhecem demasiado bem a tradição crítica do musical, e os próprios filmes, claro, para podermos imaginar que algum deles se limita a fazer de conta que não havia qualquer tipo de fundamento para as repetidas acusações de incoerência de que o musical sempre foi alvo. No comentário de Otis Ferguson que começámos por ver, a incoerência é apontada entre as “songs” e a “comedy”, que poderíamos parafrasear (apesar de se estar a referir especificamente às piadas) por números musicais e narrativa. De certa forma, por muito retoricamente integrados que estejam estes dois lados dos filmes, fazendo sentido como um todo, a verdade é que o contraste entre os dois nunca deixa de se sentir, como Feuer reconhece: “Musicals are built upon a foundation of dual registers with the contrast between narrative and number defining musical comedy as a form.” (Feuer: 68) Tanto Feuer como Altman analisam as relações entre os dois registos de várias maneiras e em vários filmes. Porém, o ímpeto geral dos seus livros (que procurei descrever atrás) obriga a que quase todas essas análises procurem enfatizar a proximidade e confluência de números e narrativa, disfarçando a independência que é tantas vezes fácil de encontrar entre um modo e o outro.

É um lugar-comum da literatura sobre o musical lembrar o leitor de que os números musicais eram frequentemente desenvolvidos à parte dos guiões nas produções de Hollywood. Isto é muitas vezes exemplificado com uma descrição levemente romântica das excentricidades de Busby Berkeley, como a que faz Richard

Barrios: “Directors on Berkeley films shot the script while he, who sipped martinis in the bathtub while coming up with ideas, barely even knew what the scripts were about.” (Barrios: 103) Embora possa ser exagerada, esta descrição chama a atenção para uma prática que se reflecte nos filmes. Os números eram muitas vezes criados por equipas diferentes das que escreviam e filmavam a narrativa e, mesmo quando planeados de propósito para determinada história, eram pensados como uma obra em si, como um todo que obedecia a uma lógica interna.

Isto levanta a hipótese (que nem Altman nem Feuer podem explorar) de haver entre os números musicais e a história de um filme uma incoerência significativa, de que a nossa experiência de determinado filme possa ser mais ditada pelo choque retórico, ou pelo desequilíbrio entre partes diferentes do que pela sua coesão geral. Acredito que é por esta razão que Rick Altman inclui na sua lista de projectos que tem pena de não ter levado a cabo em *The American Film Musical* a análise detalhada de mais números musicais, uma “extended close analysis of numerous major dance routines; careful analysis [...] of more individual songs” (Altman: ix). Fazer este tipo de análises teria levado o crítico a encontrar os resultados da autonomia de números e história: filmes com contradições internas, filmes que, não se contradizendo, dizem muitas coisas diferentes. Uma tal variedade complicaria a descrição dos principais filões retóricos do género e, portanto, enfraqueceria a imagem do género como um todo unificado.

É agora a melhor altura para nos dedicarmos a um clássico do cinema musical de que tanto Altman como Feuer falam surpreendentemente pouco nos seus livros, *The Wizard of Oz* (1939). Este filme é apontado por Altman como o desafio por excelência à sua teoria do género, pelo facto de não se organizar à volta de um par amoroso e por não ter nenhuma relação facilmente identificável que se possa

substituir à amorosa: “can a definition which excludes *The Wizard of Oz* from the musical corpus be worth a second thought?” (Altman: 104) Face a esta perplexidade, não é de surpreender que, das outras poucas vezes que o filme é mencionado no livro de Altman, o seja sempre de passagem, como parte de uma lista, como exemplo de determinada característica que partilha com outros musicais. Feuer também não chega a mencionar *The Wizard of Oz* dez vezes no seu livro e, por mais do que uma vez, fã-lo só a propósito de “Over the Rainbow” ou para o mostrar como excepção: “[...] Garland nearly always (with the exception of *The Wizard of Oz*) played the cheerful, spirited adolescent [...]” (Feuer: 58). Acima de tudo, parece-me que há outro aspecto de *The Wizard of Oz*, para além do apontado por Altman, que o torna problemático para os dois críticos: o de ser um filme contraditório, confuso e impossível de explicar satisfatoriamente com uma leitura unificadora das suas partes.

Dá-se o caso de *The Wizard of Oz* ser frequentemente apontado como modelo de coerência no musical e, particularmente por críticos que se interessam pela evolução do género, como exemplo de inovação e maturidade no sentido da “integração” do musical, um conceito que convém aqui esclarecer. No jargão do género, costuma chamar-se “integrado” ao filme cujos números musicais fazem avançar a história, por exemplo, servindo para caracterizar um personagem ou tendo um papel narrativo equivalente ao de uma cena normal, pense-se na declaração de amor (“You Were Meant For Me”) no estúdio vazio em *Singin’ in the Rain* (1952). A integração torna difícil dizer, como Louis Armstrong no princípio de *High Society* (1956), “end of song, beginning of story” ou vice-versa. Por oposição, o musical não integrado facilita esta distinção: apresenta os números como entidades independentes, colocadas no filme com o propósito de mostrar ao espectador certas atracções, sejam bailarinas bonitas, atletas impressionantes ou efeitos de conjunto prodigiosos,

suspendendo por regra o enredo do filme. O exemplo paradigmático destes números são as extravagâncias encenadas por Busby Berkeley para a Warner Bros., em filmes como *Gold Diggers of 1933* (1933) e *Footlight Parade* (1933).

A ideia de integração, que é uma ferramenta útil para explicar certas diferenças entre filmes, é, no entanto, usada muitas vezes como padrão estético e como uma espécie de ideal de perfeição para que o género musical terá procurado dirigir-se, aos poucos, desde os seus primeiros dias. Se a ideia de que os filmes integrados são melhores do que os não integrados é discutível, a sugestão de que o género evoluiu de uma infância desconexa, em que o enredo era constantemente interrompido para vermos alguém cantar e dançar, para uma maturidade coesa, em que mal se nota a diferença entre números musicais e narrativa, simplesmente não faz justiça à história do género. Não explica, para nos limitarmos a um caso, os vários exemplos de integração nos filmes que juntaram Jeanette MacDonald e Maurice Chevalier no final dos anos 20 e primeiros anos da década de 30.

Ainda assim, *The Wizard of Oz* é louvado como pioneiro da integração, como um dos primeiros filmes a reclamar para as canções uma função na história, para lá da simples ornamentação mais ou menos discricionária. Nas palavras de John Russell Taylor em *The Hollywood Musical*, *The Wizard of Oz* tem “every bit of music and dance closely integrated into the overall conception” (Taylor: 55). Aljean Harmetz, em *The Making of The Wizard of Oz*, afirma que o filme é “one of the four films of the 1930’s in which the music was an integral part of the plot” (Harmetz: 66), exagerando na exclusividade do clube. Harmetz distingue *The Wizard of Oz* dos filmes de Rogers e Astaire (alguns dos quais, apesar de ela não o admitir, têm grande parte da música a desempenhar “an integral part of the plot”), dizendo que estes se baseiam em “silly plots” (Harmetz: 67), assim como Russell Taylor diz que *The*

Wizard of Oz tem uma “strong story” (Taylor: 55). A ênfase que os dois críticos põem na competência narrativa e na coesão do todo esconde as muitas incongruências que fazem outras pessoas sair de *The Wizard of Oz* com a sensação de um certo desconcerto.

David Thomson, em *Have You Seen?*, chama a *The Wizard of Oz* “a very strange, confused movie” (Thomson, 2010: 982) e Salman Rushdie, na sua monografia sobre o filme para o British Film Institute, nota confusões que sugere que são “hangovers from the long, dissension-riddled scripting process” (Rushdie: 43). De facto, há no filme vários indícios que o denunciam como uma produção complicada que passou por muitas mãos (teve 10 guionistas e 4 realizadores, com diferentes graus de envolvimento). Quando a Bruxa diz aos seus macacos voadores para capturar Dorothy e Toto, explica-lhes que não será complicado porque mandou “a little insect ahead to take the fight out of them”, uma referência ao número musical “The Jitterbug”, que foi cortado da versão final.

Se a fala da bruxa pode ser explicada pelas pressas da pós-produção, quando Dorothy, o Espantalho e o Homem de Lata coroam o Leão no número “If I Were King of the Forest”, e transformam aquilo que, até então, era um pilar sólido numa passadeira e o que era um canteiro de flores num manto de rei, o desajuste é quase palpável. Oz depende de que o seu aspecto artificial seja tomado como real: caso contrário, a fantasia não funciona. Quando os personagens revelam um canteiro como um adereço, revelam Oz como um cenário de Hollywood, numa piada auto-referencial que trai a força central do filme, a crença de Dorothy em tudo aquilo que lhe acontece. O facto de esta piada ter passado do papel sugere que muitas das pessoas envolvidas em *The Wizard of Oz* não tinham nenhuma ideia clara do que queriam fazer.

Se este tipo de problemas já ameaça a ideia de *The Wizard of Oz* como um filme com uma “overall conception” impecável, também a relação tão elogiada entre as canções e a história facilmente se revela menos íntima do que nos poderiam fazer crer. As canções do filme têm marcas de independência que mostram que foram escritas de maneira a poder ser ouvidas e apreciadas fora do contexto de *The Wizard of Oz*. Têm, por exemplo, brincadeiras auto-referenciais que as tornam divertidas em si, sem necessidade de se conhecer a história. No fim de “If I Were King of the Forest” o leão pergunta “What puts the ape in apricot?” no meio de uma lista de perguntas cuja resposta é o refrão “Courage!”, mostrando como a canção não tem nada que ver com coragem, mas sim com palavras, listas, trocadilhos e sons. É o equivalente cantado à piada do canteiro que se torna manto; diz-nos que aquela história que estamos a ver sobre um leão que anda à procura de coragem é apenas um pretexto para ouvirmos músicas engraçadas.

É assim que *The Wizard of Oz* afirma aquilo a que atrás me referi como autonomia ou independência entre números musicais e narrativa. Aljean Harmetz cita Yip Harburg, que escreveu as letras para as canções do filme (com música de Harold Arlen), a sublinhar essa autonomia, a mostrar-se grato pelo facto de a história de *The Wizard of Oz* dar ao “lyric writer enough leeway” (Harmetz: 75). Ainda assim, a autora não repara que é a possibilidade de escrever boas letras por haver margem de manobra, e não por ter de as encaixar num enredo bem detalhado, que o letrista está a agradecer. Mesmo que fosse esse o caso, mesmo que Harburg tivesse precisado de encaixar as suas canções num enredo construído minuciosamente, esse encaixe dependeria sempre de uma interpretação desse enredo. Isto quer dizer que qualquer canção num musical implica um comentário ao seu contexto e que, para perceber bem o todo, importa perceber até ao fim o que é dito na canção, tarefa que é dificultada por

abordagens que subordinam as canções ao enredo, mesmo sem se aperceberem, como é o caso de Harmetz quando defende que “the music was an integral part of the plot”.

Harmetz acredita que, com a frase citada, está só a afirmar a confluência de objectivos da história e dos números musicais de *The Wizard of Oz*. De igual forma, também parece convicta de estar a provar a proximidade entre os dois registos quando relata que, a dado ponto na pré-produção, as canções se tornaram o mapa e guião do filme, citando alguém que não identifica a dizer que “All a director had to do was follow the lyrics.” (Harmetz: 89) A mesma concepção simplista da relação entre números e narrativa é visível neste caso. A utilidade das letras das canções enquanto guião dependeria sempre da interpretação que delas fosse feita, pelo que “follow the lyrics” não é um trabalho braçal nem mecânico. Além disso, Harmetz não parece aperceber-se de que a sua descrição de como as canções se tornaram nas pedras angulares do filme é uma inversão da primazia tradicional da história sobre os números e não uma conciliação que desfaça a dicotomia. O objectivo da autora é distinguir *The Wizard of Oz* de filmes que eram “star vehicles, not coherent stories”, filmes “which stopped every ten minutes so that the audience could watch/listen to the stars dance or sing, or both” (Harmetz: 69). Contudo, Harmetz acaba por fazer o contrário e mostrar *The Wizard of Oz* como um desses filmes: as canções de Arlen e Harburg no lugar das estrelas e o enredo limitando-se a procurar oferecer uma motivação para as podermos ouvir.

Há uma característica de *The Wizard of Oz* que me parece ter um peso importante na opinião das pessoas que louvam o filme como uma “coherent story” ou um todo coeso. Realmente, ao contrário da grande maioria dos musicais, este tem um tom programático, evidenciado em certas cenas, que nos faz esperar não só que o filme faça sentido mas que tenha uma tese para nos apresentar. Na dedicatória inicial,

a referência à perpetuidade da “filosofia” da história original de *The Wizard of Oz*, como escrita por L. Frank Baum, faz-nos crer que o filme subscreve essa filosofia e que a vai reproduzir. Em Oz, Glinda, a bruxa boa, diz que Dorothy tinha de aprender certas coisas sozinha e Dorothy explica o que aprendeu, a pedido dos amigos. Por fim, a repetição do adágio “There’s no place like home” à saída de Oz, no regresso ao Kansas e na última fala do filme, serve para nos dar a impressão de que também nós aprendemos a lição que Dorothy aprendeu.

Para o espectador mais atento, pelo contrário, estas pretensões catequéticas do filme podem acabar por servir, principalmente, para tornar ainda mais conspícuas as suas incoerências internas. Para quem não tiver, como diz Rushdie, “swallowed the scriptwriters’ notion that this is a film about the superiority of ‘home’ over ‘away’” (Rushdie: 23), todas estas “filosofias” e lições repetidas só mostram que os aspectos principais do enredo não fazem qualquer sentido, que, à luz da lógica interna do filme, a aventura em Oz é completamente fútil e não ensina lição nenhuma a Dorothy.

A legitimação narrativa para a aventura em Oz, que ocupa 80% do filme, é a necessidade de ensinar a Dorothy o valor da sua casa, daquilo que a rodeia. É por isso que cada um dos amigos que encontra em Oz tem o seu problema (o Espantalho sem cérebro, o Homem de Lata sem coração, o Leão sem coragem), para que ela perceba que até num país em Technicolor há problemas. É assim que Glinda, enquanto espécie de fada madrinha, justifica não ter ensinado logo a Dorothy a maneira de sair de Oz mas tê-la feito, primeiro, atravessar tantos perigos. A questão é que a necessidade desta lição não é sentida pelo espectador minimamente desperto, porque Dorothy é levada para Oz em pleno regresso a casa e no máximo da sua preocupação com a Tia Em. Para começar, Dorothy não fugiu de casa à procura de um sítio melhor, ou por não dar valor ao seu lugar. Fê-lo por instinto e medo, para salvar a vida ao melhor

amigo, para evitar que a vizinha levasse Toto para ser abatido. Depois, o encontro com o mágico charlatão que a faz perceber, a pouca distância de casa, a importância de voltar mostra como não eram quaisquer apetites de exploradora que a impeliavam e esvazia por completo a experiência de Oz. Uma criança que quer voltar para casa não precisa que a ensinem a querer voltar para casa.

Esta dissonância central é tornada óbvia nos disparates que Dorothy diz quando lhe perguntam o que foi que aprendeu em Oz. Parece que quem escreveu essa parte do diálogo intuiu as contradições narrativas do filme e tentou dar a Dorothy umas generalidades pouco comprometedoras para dizer; mas o resultado não deixa de ser absurdo. “If I ever go looking for my heart’s desire again, I won’t look any further than my own backyard, because if it isn’t there I never really lost it to begin with.” Antes de mais, é impossível acreditar que Dorothy ache que foi “looking for her heart’s desire” quando fugiu de casa. Depois, há a completa falta de sentido do resto: se aquilo que mais desejamos não está no nosso jardim, então nunca o perdemos? Costuma dizer-se a alguém que aquilo que mais deseja pode ser encontrado no seu jardim quando essa pessoa acha que as coisas importantes são distantes e inalcançáveis, não quando está à procura de qualquer coisa que perdeu. O “backyard” da expressão idiomática é o símbolo dessa proximidade, de já se ter o que se procura, de não se ter perdido nada. Se, como diz Dorothy, “it isn’t there”, então a conclusão deveria ser a contrária, a de que, realmente, algo se perdeu, conclusão que a lição de filosofia doméstica sobre jardins não pode permitir.

É a isto que se chama um filme confuso. Vê-lo como uma “strong story”, como John Russell Taylor e Aljean Harmetz, é não ver grande parte de *The Wizard of Oz*. É surpreendente, por exemplo, que Harmetz, na edição “updated for the sixtieth anniversary of the film” (contracapa) de *The Making of The Wizard of Oz*,

republicada mais de vinte anos depois da sua publicação original, continue convencida de que Dorothy é levada para Oz por vontade própria: “in the book, unlike the movie, the cyclone that picked her up was not fulfilling any wish on her part” (Harmetz: 299). Houve entretanto outra edição do livro de Harmetz, onde não é impossível que a autora tenha revisto esta opinião, mas o facto de ainda a subscrever mais de vinte anos depois de ter publicado pela primeira vez um livro sobre o filme é suficiente para que nos perguntemos como é que permaneceu tão convencida disso. A minha inclinação é a de que a resposta, mais do que nas pretensões unificadoras que o filme demonstra, está numa cena de pouco mais de dois minutos, que se destaca retoricamente e sobrepõe ao resto do filme: “Over the Rainbow”.

No meio das incoerências de *The Wizard of Oz*, “Over the Rainbow” é a peça que apaga das nossas memórias as passagens do filme que mostram Dorothy a querer voltar para casa e que telegrafa a motivação de toda a aventura em Oz: se, como resume Thomas Hischak, Dorothy vive numa “drab farm in Kansas and dreams of a world that is full of color and magic” (Hischak: 804), “Over the Rainbow” é esse sonho e Oz é a lição que ela tem de aprender para poder dizer, no fim do filme, que não há lugar como aquela quinta pardacenta. A impressão forte que “Over the Rainbow” deixa no espectador tende a fazer-nos esquecer da “margem de manobra”, do espaço entre o filme e as canções para que Yip Harburg chamava a atenção. Deixamos de fora a hipótese, que, como vimos, se verifica, de Dorothy não agir em função daquele sonho mas ser antes motivada pela ameaça à vida de Toto.

“Over the Rainbow” é uma canção sonhadora, melancólica e pouco prática, condizendo em tudo com a encenação que lhe é dada no filme e com o desenvolvimento narrativo de Dorothy não fazer nada para procurar o seu “somewhere”. É uma canção sobre sonhar e pedir desejos (e até nisso

procrastinadora), que se compraz na passividade de ver sonhos e desejos tornarem-se realidade. “Someday I’ll wish upon a star and wake up where the clouds are far behind me” não tem a postura pragmática e resoluta de “Pick yourself up, dust yourself off, start all over again”. Este aspecto devaneador contribui para que o número se feche sobre si próprio, centrando-se no momento em que é cantado e sem implicações especiais para a narrativa que se segue. Trata-se de um interlúdio, duma fuga à realidade dessa narrativa. A solução de pôr Dorothy a fugir da quinta para salvar a vida a Toto não choca de nenhuma forma com “Over the Rainbow” e as confusões narrativas que se seguem também não. O número retém uma qualidade insular, antes de o filme começar a não fazer sentido, o que também é um factor importante para ser tão repetidamente apontado como o momento mais memorável do filme, “strong and sweet and deep enough to carry us through all the tomfoolery that follows” (Rushdie: 26).



As manifestações de apreço por “Over the Rainbow” enquanto parte de *The Wizard of Oz* começaram, oficialmente, com o Óscar para melhor canção do seu ano, o que já é uma forma de destacar o número do resto do filme. No entanto, a canção já era número quatro no top de vendas de partituras uma semana antes da estreia do filme (cf. Harmetz: 284) e teve uma posteridade largamente independente da de *The Wizard of Oz*, por exemplo, ao tornar-se na imagem de marca de Judy Garland no fim da sua carreira, no regresso aos palcos, tendo sido incluída duas vezes no seu muitíssimo vendido e premiado álbum de 1961, *Judy at Carnegie Hall*. Estes factos lembram-nos da ideia de autonomia entre canções e filme, entre números e história, sugerindo que o número musical “Over the Rainbow” deve grande parte do seu prestígio à canção do mesmo nome. Isto, por sua vez, sugere a possibilidade que esbocei atrás de um filme dever a sua fortuna crítica a uma só parte, ou a essa parte mais do que a um efeito de todo. Harburg, Arlen e Arthur Freed (produtor do filme) manifestaram o seu orgulho no número musical “Over the Rainbow” ainda antes da estreia, quando L. B. Mayer o mandou cortar por achar que abrandava o filme (cf. Harmetz: 81-82). O tempo viria a mostrar que tinham boas razões para isso.

Clive Hirschhorn, no livro em que descreve todos os musicais de Hollywood desde 1927 até 1980, *The Hollywood Musical*, recorre muitas vezes à memória, pelo que as suas impressões, naturalmente, nem sempre parecem acertadas a quem acabou de ver determinado filme. No que diz sobre *The Wizard of Oz*, lembra os números musicais como “elaboradamente encenados”, quando, no contexto das extravagâncias filmadas ao longo da história do género, os números do filme parecem tender para a simplicidade. É provável, no entanto, que Hirschhorn exagere com um objectivo, o de tornar bem claro aquilo que realmente o impressionou: “it was not the eye-catching colour photography or Connolly’s elaborately staged musical numbers that lingered in

the memory, but Vidor's staging of Judy's simple and tender singing of "Over the Rainbow" in her own backyard." (Hirschhorn: 163)

Noutro livro (que já citei) que conjuga tendências enciclopédicas e abordagens pessoais, *Have You Seen?*, David Thomson escreve sobre mil filmes, dedicando uma página a cada. Na entrada sobre *The Wizard of Oz*, o autor está no seu estilo mais entusiasmado (proliferam as frases começadas por "And...") e descreve "Over the Rainbow" com um vagar quase voluptuoso, desde a inspiração que trouxe a melodia a Arlen no meio da rua, até à encenação deambulante de Vidor e ao efeito do número nos espectadores setenta anos depois. Os outros 98% do filme são tratados num parágrafo de uma linha: "You know the rest." (Thomson, 2010: 982)

"You know the rest" é como "And they lived happily ever after", que, em muitos musicais, é o que o espectador realmente lê quando aparece o ecrã a dizer "The End". "Over the Rainbow" é um final feliz para Thomson, mas não só para Thomson, e não pela particular excentricidade da sua leitura do filme, mas porque, no contexto deste, o número tem características que o aproximam do "happy ending" convencional. Rick Altman resume o culminar típico do musical dizendo que "time stops when the couple kisses, and change is forevermore banished from their life together." (Altman: 51) Apesar da ênfase na resolução amorosa, o tal lado que *The Wizard of Oz* não tem, Altman mostra que o "happy ending" tem um efeito de eternização e ajuda a explicar grande parte do impacto de "Over the Rainbow", por exemplo, a sensação de Rushdie de que o número é suficientemente forte para nos "carregar" através do resto do filme, que se resume a "tomfoolery".

Os três minutos e meio de acção que vão desde o fim do genérico de *The Wizard of Oz* até ao pequeno monólogo de Dorothy que introduz "Over the Rainbow" colecionam peripécias suficientes para que o número musical tenha o mesmo sabor a

recompensa que o fim de uma aventura. Desde o princípio, vemos Dorothy a correr ofegante com Toto, fugidos da vizinha que lhe bateu, as incubadoras estragadas e os tios de Dorothy a tentar salvar os pintos e contá-los enquanto Dorothy tenta queixar-se da vizinha, os empregados da quinta a arranjar uma carroça partida e um deles a entalar um dedo, Dorothy a cair dentro da pocilga e Zeke, o empregado que a vai buscar, a ficar agarrado ao coração depois do susto. Tudo isto é acompanhado da cacofonia que se poderia esperar – o barulho de porcos e pintos, vozes sobrepostas, música acelerada – mais contribuindo para a sensação geral de agitação e urgência de que “Over the Rainbow” livra Dorothy e o espectador.

Como L. B. Mayer temia, “Over the Rainbow” abranda o filme. O número é filmado num só plano de dois minutos e meio (com duas breves inserções, de Toto e do sol a atravessar uma nuvem), quando a média até aí fora a de mais ou menos treze segundos por plano. Isto isola a cena do resto do filme, contribuindo para o aspecto de interlúdio que já mencionei, que é reforçado pela encenação inteiramente entregue às deambulações de Dorothy e à melodia levemente melancólica de Arlen. A câmara mexe-se com a protagonista, ao seu ritmo, mostrando que Dorothy é livre de o fazer mas não é forçada a isso, já não tem de fugir da vizinha nem de correr atrás da tia ou dos outros.



“Over the Rainbow” é um refúgio para nós e para Dorothy. Quando a tia lhe diz para parar de imaginar coisas e para arranjar um sítio em que não se meta em sarilhos, a solução dela é precisamente a de imaginar coisas e, assim, criar esse sítio. No pequeno monólogo que prepara a canção, Dorothy diz-nos logo que o único lugar onde não há problemas deve ser imaginário, não é um lugar “that you can get to by a boat or a train”, e toda a letra da canção confirma que, ao cantá-la, Dorothy já está nesse lugar. A canção é um hino à atitude fantasista de Dorothy quando a canta, uma “celebration of Escape” (Rushdie: 23), louva um lugar para lá das nuvens onde simplesmente se acorda, sem se dar pela viagem, um lugar em que a magia substitui qualquer ciência ou mecânica, em que os sonhos se concretizam sozinhos e os problemas se desfazem como gotas de limão. O lugar é a própria imaginação.

“We have reached a ‘place’ of transcendence where time stands still”, diz Altman sobre o momento em que um número musical, digamos, descola do filme e se transforma em “pure music, divorced from this or any other specific plot.” (Altman: 66) Esta descrição não só captura bem a impressão com que ficamos de “Over the Rainbow” como é importante a outros níveis: implica que o número musical, por definição, contenha já uma promessa de eternidade pela música, desempenhando um papel parecido com o que Altman atribui aos finais felizes; legitima a minha posição crítica quando digo que, para perceber bem um musical, é preciso analisar os seus números “divorciados” do enredo, como entidades autónomas que não se lhe submetem simplesmente; sugere que “Over the Rainbow”, que descreve e atinge esse lugar transcendente, é um número musical sobre números musicais. Destacado do resto do filme pelos processos que descrevi, “Over the Rainbow” redobra a sensação de transcendência e eternidade que Altman identifica e aproveita para dizer que a imaginação é esse lugar onde o tempo não passa, para onde podemos ir sempre que

quisermos livrar-nos dos problemas do mundo. A “celebration of Escape” de que Rushdie fala traduz-se numa celebração do escapismo enquanto estratégia e é como se o filme acabasse aos oito minutos e essa promessa fosse tudo o que guardamos dele.



A outra promessa de *The Wizard of Oz*, a do suposto final feliz e slogan oficial “there’s no place like home”, diz que haverá sempre um porto seguro em casa, no lar, mas não é, nem aproximadamente, tão persuasiva como “Over the Rainbow” e a sua promessa de um refúgio na imaginação. Dorothy, de regresso ao Kansas, declara que nunca mais se irá embora porque gosta muito de toda a família, apelando à fantasia comum de que as crianças não têm de crescer, de que a mudança é evitável e de que algo de que se gosta nunca vai desaparecer. Esta é uma fantasia poderosa mas sem qualquer força neste caso. Dorothy nunca “foi embora” no sentido em que agora está a usar a expressão, nunca resolveu partir e crescer, pelo que a sua resolução final de nunca mais partir e de não crescer não tem um grande impacto. Além disso, o filme já mostrou que a fantasia de evitar a mudança pela decisão de ficar em casa nunca pode passar de uma fantasia. O episódio do tornado diz claramente que ir ou ficar não é

uma decisão nossa, que há mudanças violentas que não podemos impedir, e, nisso, é mais sensato que a “conservative little homily” (Rushdie: 56) final.

“At the heart of *The Wizard of Oz* is a great tension between these two dreams; but as the music swells and that big, clean voice flies into the anguished longings of the song [“Over the Rainbow”], can anyone doubt which message is the stronger?” (Rushdie: 23) Rushdie está a referir-se ao sonho de partir e ao sonho contrário de ter raízes, de ter um lar. Como já vimos, “Over the Rainbow” dá ao sonho da fuga a forma de Hollywood, pelo que a mensagem mais forte, que se sobrepõe, é uma defesa do entretenimento escapista, a Hollywood dos sonhos e da fantasia como um porto seguro muito mais desejável do que o Kansas. É o que Thomson diz a propósito do número: “to this day, when that melody lifts, [...] anyone who ever loved Hollywood is home.” (Thomson, 2010: 982)

Conseguimos assim ver como *The Wizard of Oz* cumpre a função da “auto-apology” que Feuer define como fundamental para o género e, mais do que isso, é a ilustração perfeita do que Feuer diz sobre o sonho último do género: “The Hollywood version of Utopia is entirely solipsistic. In its endless reflexivity the musical can offer only itself, only entertainment as its picture of Utopia.” (Feuer: 84) A identificação desta força auto-encomiástica em *The Wizard of Oz* dependeu de uma análise que seguiu até ao fim as implicações de um número musical e que fez justiça à dissonância interna do filme. Uma leitura homogeneizante e unificadora, a procurar uma coerência inexistente, nunca permitiria mostrar como *The Wizard of Oz* se inscreve no centro auto-reflexivo e auto-elogiador do género.

Como disse Rushdie, “Over the Rainbow” é suficientemente forte para nos fazer atravessar todos os disparates que encontramos depois, afirmação com que Thomson mostra concordar ao, na prática, resumir o “confused movie” a esse número

e a um “vocês sabem o resto”. No caso de John Russell Taylor e Aljean Harmetz, o impacto do número é sem dúvida decisivo para que nem sequer se apercebam das contradições que se lhe seguem. Porém, não deixa de ser estranho que nenhum dos dois sinta como a retórica de “Over the Rainbow” se sobrepõe e eclipsa a da lição “oficial” do filme. Estes dois críticos tentam legitimar o seu apreço pelo filme com leituras que procuram a integração e a coerência com sacrifício de certas partes, leituras que vemos falhar quando Harmetz pretende distinguir *The Wizard of Oz* de “star vehicles” incoerentes e acaba por mostrar como são praticamente iguais.

Tanto Harmetz como Russell Taylor publicaram os livros que tenho citado na década de 70 (1977 e 1971, respectivamente), anos antes dos dois grandes estudos de Jane Feuer e Rick Altman, pelo que tiveram um lugar pioneiro no interesse crítico pelo musical. É natural que tenham defendido o género, ou os filmes por que se interessaram, das acusações de incoerência em que consistia grande parte da crítica do musical recorrendo à afirmação da sua coerência, ainda que não o tenham feito de forma tão sistemática nem tão sofisticada como Feuer e Altman. Isto permite-nos ver como, durante muito tempo, foi ao longo desta divisão que se passou a discussão crítica sobre o musical. Apesar das posições contrárias sobre o valor do género, Rick Altman nos anos 80 e Otis Ferguson nos anos 30 têm a mesma opinião sobre a coerência como padrão estético desejável. No fundo, apesar de toda a sua subtilidade, as posições de Feuer e Altman opõem ao ataque “incoerente = mau” a defesa “coerente = bom”, ficando num lugar fragilizado quando, ocasionalmente, reconhecem a falta de coesão que caracteriza tantos musicais.

No contexto da análise de *The Wizard of Oz*, Salman Rushdie e David Thomson representam uma terceira posição crítica, aquela que defendo como útil para explicar melhor a nossa resposta a muitos filmes musicais e para enriquecer e

problematizar a imagem do gênero. Se Harnitz quer separar *The Wizard of Oz* dos “star vehicles” musicais pelo critério da coerência, Rushdie não precisa disso para gostar do filme: “*The Wizard of Oz* has stars and musical numbers, but it is also very definitely a Good Film.” (Rushdie: 13) A ideia de que a coesão do todo pode não ser determinante para a nossa relação com o filme surge inevitavelmente depois de uma análise cuidada de *The Wizard of Oz* e permite-nos levar criticamente a sério filmes desconexos, explorar as implicações da sua natureza heterogênea e ter, no geral, uma postura crítica mais frutífera do que dizer que não há ali qualquer espécie de significado e mais flexível do que subordinar as leituras de filmes individuais a três ou quatro correntes principais de sentido.

Apesar da sua convicção de que *The Wizard of Oz* é um filme coerente com uma história forte, John Russell Taylor tem uma posição muito sóbria em relação à irregularidade dos musicais nas primeiras páginas da sua história do gênero, “However awful a musical may be, there is nearly always something to catch the imagination, to make the film enduring and enjoyable in spite of its faults.” (Taylor: 10) O que quis propor com a minha discussão de *The Wizard of Oz* foi esta postura crítica otimista em relação a filmes difíceis de defender do ponto de vista da harmonia interna. Para além disso, procurei mostrar como há boas razões para justificar um tipo de análise do filme musical que dê aos números mais atenção do que a que tem sido dada, ainda que isso signifique sublinhar a incoerência de certos filmes. Esta ideia pode tornar-se mais clara se olharmos com cuidado para um parágrafo da introdução de Steven Cohan a *Hollywood Musicals, The Film Reader*.

When it came to producing the genre, then, most of the creative attention and studio financing went to the numbers, which distinguished a particular musical through their execution. The studio-era musical could be highly imaginative in its

deployment of the film medium. Planning numbers fostered artistic innovation and, as often, encouraged technical experimentation in order to realize the filmmaker's ideas for a routine. Numbers could push the proverbial envelope with their sophisticated orchestral and vocal arrangements, physically demanding choreography, imaginative set designs, and inventive manipulations of space in their staging, cinematography, and editing. Gene Kelly's solo in Columbia's *Cover Girl* (1944) used trick photography in order to have him dance with his alter-ego, so his next MGM film, *Anchor Aweigh* (1945), went one better by having Kelly dance with a cartoon mouse. The segment on Esther Williams' musicals in *That's Entertainment* gives the impression that her swimming numbers were all the same, yet the need each time out to top what she had previously done meant that the numbers increasingly became more spectacular and technically complex, and required more daring stuntwork on her part.

(Cohan: 10-11)

Cohan descreve o número musical como o lugar da vanguarda do gênero, o centro de experimentação e procura dos limites. Formulação como “push the proverbial envelope”, “went one better” ou “the need each time out to top what she had previously done” mostram-no claramente. Nas descrições habituais da filosofia de produção da Hollywood clássica, este tipo de impulsos no sentido da novidade costuma ser associado às expectativas das audiências, a uma mentalidade “bigger = better” dos magnatas da indústria e, portanto e como sempre, a preocupações comerciais. A estas descrições são frequentemente opostas versões simplistas da teoria do “auteur”, em que certos artistas, por regra realizadores, têm um controle absoluto sobre os seus filmes, normalmente ganho à custa de muita medição de forças com produtores filistinos. Na discussão tradicional sobre se o cinema de Hollywood é

arte ou produto industrial, perde-se muitas vezes a noção de que nenhuma arte é feita no vazio, independentemente de quaisquer expectativas de terceiros, e também a noção de que mesmo pressões comerciais muito fortes não são suficientes para eliminar todas as decisões técnicas que realizadores, actores ou cenógrafos têm de tomar ao exercer as suas funções. Aqui, para além de todas as considerações comerciais e outras imposições, entram em jogo factores como a vontade de se superar a si próprio ou aos pares, a noção da tradição, a tendência para reflectir sobre a validade daquilo que se faz.

É num contexto que pode misturar, em diferentes quantidades, todos estes elementos, desde a exploração dos limites do médium, às imposições de uma encomenda, à vontade de ser melhor do que os outros, que se dá aquilo a que Cohan chama “artistic innovation”. O número musical é, assim, o lugar, por excelência, da arte dos filmes musicais, o lugar onde mais claramente se manifestam preocupações como as que acabei de enumerar. Isto fica também patente no cuidado que Cohan tem em separar, na primeira frase do parágrafo, “atenção criativa” de “financiamento dos estúdios”: o número é território dos artistas, financiado mas não escrutinado pelos homens de negócios.

Apesar da ênfase técnica que Cohan põe na sua descrição da inovação, apesar de se concentrar em como as coisas são feitas, a experimentação artística costuma também estender-se àquilo que é dito. Para usarmos uma terminologia algo fora de moda, podemos dizer que a inovação artística se dá tanto ao nível da forma como do conteúdo. Se o número musical for o lugar onde vemos o género experimentar, testar os seus próprios limites, será também o lugar onde podemos encontrar mais ideias novas, vozes dissonantes, críticas aos caminhos mais percorridos pelo género. Particularmente no caso do musical, que Feuer e Altman descrevem de forma tão

convincente como a voz oficial de Hollywood, “the world’s most complex and expensive publicity scheme” (Altman: 344), concentrarmo-nos mais nos sítios em que, longe do escrutínio da indústria, as posições oficiais são discutidas e problematizadas pode revelar uma imagem mais rica e mais detalhada daquilo que Hollywood foi e pensou sobre si mesma.

Um olhar geral para os ensaios reunidos na colecção dirigida por Cohan mostra-nos rapidamente que muitos dos envolvidos identificaram o número musical como foco de dissensão. Fora a primeira parte, que inclui ensaios de Feuer e Altman e se entrega à questão da forma do género, *Hollywood Musicals, The Film Reader* é composto por vários ensaios principalmente dedicados a questionar certas posições culturais que os dois críticos dos anos 80, e outros para além deles, identificaram no musical. Para dar uma ideia de como esta procura por vozes escondidas está associada à análise dos números musicais, um levantamento mostra que, nas cento e vinte páginas que se seguem à primeira parte do *reader* de Cohan, há onze casos de análises de números musicais com a extensão mínima de um parágrafo completo. Ao longo das mais de trezentas e cinquenta páginas do livro de Altman, só por cinco vezes a análise de um número ocupa pelo menos um parágrafo e, nas cento e quarenta páginas do livro de Feuer, isso só acontece oito vezes.

O grosso dos ensaios de *Hollywood Musicals, The Film Reader* ocupa-se, portanto, de discutir certas descrições de Feuer e, talvez principalmente, de Altman, daquilo que o género diz sobre a sociedade e a cultura americana, da tendência que os dois críticos identificam no género para a reafirmação conservadora de valores bem estabelecidos em momentos de mudança. Por exemplo, em “Pre-text and Text in *Gentlemen Prefer Blondes*”, Lucie Arbuthnot e Gail Seneca procuram perceber como é que, enquanto feministas, conseguem gostar de um filme que se inscreve num

gênero que manifesta uma posição patriarcal e reserva para a mulher um papel de submissão à autoridade do homem ou de objecto para ser observado por ele. As autoras identificam, em *Gentlemen Prefer Blondes* (1953), duas tendências opostas a que chamam “texto” e “pretexto”, argumentando que a história de amor heterossexual convencional é apenas um pretexto para contar disfarçadamente a história mais importante da relação de duas amigas, que resistem a serem tratadas como objectos pelos homens. A sua análise do número musical “Diamonds Are a Girl’s Best Friend” sintetiza as tensões entre os dois lados do filme.

Como este ensaio, vários outros coligidos no *reader* problematizam as posições identificadas no musical sobre igualdade de género, orientação sexual ou questões raciais. Se, como vimos, Feuer e Altman afirmam que o musical tem muito a dizer sobre vários assuntos, Cohan e os seus colaboradores sugerem que, disfarçadamente, o género tem ainda muito mais a dizer, tem opiniões mais variadas sobre esses vários assuntos. O que fica a faltar explorar, e que me parece impreterível, é o lado escondido do assunto que Feuer e Altman identificam como o preferido do musical: ele próprio, o cinema de Hollywood, a ideia de entretenimento. No contexto de um género com uma retórica forte sobre a sua própria função, a inovação artística e a exploração dos limites do género implicam necessariamente uma reflexão crítica sobre essa função, o questionamento dessa corrente retórica principal. Se é provável, como o texto de Arbuthnot e Seneca deixa implícito, que pessoas envolvidas na produção de musicais questionem os lugares-comuns culturais reservados para as mulheres, é inevitável que algumas dessas pessoas reflectam sobre o valor daquilo que estão a fazer, sobre o lugar da sua arte ou ocupação na sociedade, na vida quotidiana.

Podemos identificar uma dinâmica do tipo “texto vs. pretexto”, que Arbuthnot e Seneca descrevem, no primeiro filme de Danny Kaye, *Up in Arms* (1944). Aqui, em

vez de posições contrárias sobre o lugar social da mulher, encontramos posições contrárias sobre a pertinência do cinema de Hollywood e dos valores que por norma defendeu. No contexto desta leitura de *Up in Arms* como um filme com dois pólos, parece-me especialmente oportuno começar pela análise de um número musical que sugere que todos os filmes musicais são bipolares, “Manic Depressive Pictures Presents”.



O primeiro número de Danny Kaye no seu primeiro musical de Hollywood é uma paródia dos musicais de Hollywood. Em *Up in Arms*, Kaye faz de Danny Weems, um operador de elevador hipocondríaco que exprime as suas crises a cantar, a fazer caretas, barulhos e imitações. “Manic Depressive Pictures Presents”, também conhecido por “Theater Lobby Number”, por se passar na entrada de um cinema, é a expressão da hipocondria de Danny, que quer fugir dali porque “the lobby is full of people and the people are full of germs” e procura convencer os amigos de que não vale a pena ver o filme: “these musical pictures are all alike, if you’ve seen one, you’ve seen them all”.

A abordagem de “Theater Lobby Number”, título que vou preferir, por ser mais curto, é bastante exaustiva, troçando não só dos lugares-comuns típicos dos musicais mas de toda a experiência de ir ao cinema. Danny começa, numa pequena introdução dirigida aos amigos, por sublinhar o lado incómodo, hoje largamente esquecido, de uma ida ao cinema nos meados dos anos 40, nos Estados Unidos. As questões que põe, sobre conseguir entrar, conseguir arranjar um lugar e conseguir ver alguma coisa depois de a senhora da frente ter tirado o chapéu, são tornadas mais tangíveis pelas bichas intermináveis que enchem a entrada do cinema em que a cena se passa, assim como pela voz que vai repetindo “keep moving, please” por cima do rumor geral.

A primeira parte de “Theater Lobby Number” usa os genéricos dos filmes para tornar óbvio o desencontro entre a importância que Hollywood se dá e aquilo que interessa ao espectador, sublinhando a tendência para a atribuição minuciosa de créditos técnicos, perfeitamente desnecessários do ponto de vista do público que só quer que a história comece. A sensação de demora é dada pela repetição da expressão “but no”, que Danny usa para assinalar a desilusão do espectador que acha que vai começar a ver o filme mas tem de aguentar ainda mais uma sequência de créditos. Todo o genérico é mostrado como barulho para o espectador, com os nomes de argumentistas e directores de arte dados como Gluck e Finkelpuff, excepto o produtor e realizador, que se chamam, respectivamente, R.U. Manic e Depressive. A identificação das contribuições é ridicularizada numa sequência de distanciamento e regressão exagerada: “Screenplay by Gluck from a stage play by Motz from a story by Blip from a chapter by Ronk from a sentence by Dokes from a comma by Stokes from an idea by Crokes based on Joe Miller’s jokes”.

O ataque ao musical enquanto género é feito de várias formas. Danny faz referências directas: o musical que improvisa chama-se *Hello, Fresno, Goodbye*, uma distorção cómica do título de um sucesso de bilheteira de 1943, *Hello, Frisco, Hello*. A “Conga”, que acaba a dançar até ser levado para a rua pelos porteiros do cinema, é uma versão descontrolada e louca do número exótico de *Strike Up the Band* (1940), “Do the La Conga”, em que o entusiasmo artificial de Judy Garland e Mickey Rooney se adequa na perfeição ao provincianismo do título. Outro aspecto que Danny parodia é precisamente a inclinação dos musicais para o exotismo, que dá origem a números como “Do the La Conga”. Quando a história que está a contar parece estar no fim (“Dan and Mary are about to blend, you think the picture is about to end: but no!”), Danny pergunta: “Who ever heard of a musical picture without Carmelita Pepita, the Bolivian Bombshell?” Tudo sobre Carmelita (sem dúvida uma alusão a Carmen Miranda, então no pico da sua fama em Hollywood) é pitoresco e tratado com a condescendência e ênfase na diferença e na excentricidade típicas do exotismo: numa pequena aldeia, com pessoazinhas que vivem calma e singelamente, todas as noites, tudo o que toda a gente quer fazer é dançar a Conga.



O acréscimo inesperado do episódio de Carmelita Pepita à história que Danny conta no seu improviso sublinha outro aspecto dos musicais para que este número chama a atenção várias vezes e de várias maneiras: o desconchavo narrativo de que Otis Ferguson e outros críticos falavam. O carácter contrafeito e remendado do enredo de muitos musicais é dado pelo relato das peripécias, já de si inverosímeis, marcado por frases curtas, repetições de palavras e adversativas seguidas: “This is her big chance, now she can tap dance. Which she does. But what has she done? She has betrayed her own father. But he isn’t her father. He is [longa sequência de sons aproximadamente alemães], the dangerous German spy.”

Os personagens improvisados por Danny também são ridiculamente inverosímeis mas, ainda assim, clichés de musical: o cowboy que é um “galloping, yodeling buckaroo”, barítono como o seu cavalo; a heroína que quer fazer sapateado e casar com o cowboy mas também canta ópera. Para além de tudo isto, Danny mostra, ainda, o musical como necessariamente inconsequente: à abertura do filme num rancho “in Fresno, California” faz suceder como inevitável (“so what are they singing?”) uma canção sobre ser “cherry blossom time in Orange, New Jersey”. Este último exemplo expõe também a desarticulação completa entre os números musicais e o enredo de muitos destes filmes, outra das acusações antigas ao género e aspecto onde mais claramente se identifica a “manic depression”, a bipolaridade do musical.

A ideia de bipolaridade, no entanto, no contexto de *Up in Arms*, vai provar-se pertinente para lá desta crítica do género musical em “Theater Lobby Number”. Uma das características mais interessantes deste número é a de sabotar o funcionamento habitual da paródia de qualquer conjunto de textos por um texto que, de alguma forma, ainda faz parte desse conjunto (e.g. um musical a troçar de musicais). Normalmente, a paródia de um género ou conjunto de filmes (ou poemas, ou

canções...) costuma isentar o filme parodiante das falhas que aponta ao conjunto. Aos olhos do espectador que reconhece a paródia, a intenção de parodiar (e o exagero por que essa intenção se costuma expressar) torna legítimo e engraçado aquilo que, nos filmes parodiados, era visto como incoerência narrativa, personagens mal construídos ou canções fúteis. Isto tem, por sua vez, o efeito de resgatar criticamente o género parodiado pelo facto de incluir elementos tão astutos. No entanto, o que “Theater Lobby Number” diz é que *Up in Arms* não é um desses filmes. O número tem maneiras de nos fazer notar incongruências também no próprio acto da paródia. Há alguém a fazer troça do suposto autor da paródia, um segundo nível de ironia que não nos deixa identificar por completo nem com Danny nem com o filme.

Poderia dizer-se que há, em “Theater Lobby Number”, piadas que Danny faz apesar de si mesmo. As piadas intencionais, que seriam de esperar de alguém que procura provocar o riso com uma paródia ou imitação, são do tipo da tirada sobre o cavalo do cowboy também ser barítono: ao dizê-la, Danny vira-se explicitamente para um casal, à espera de uma reacção, e os figurantes em segundo plano são mostrados a rir; toda a linguagem do filme está do lado do protagonista, há abrandamentos do ritmo para que também nós tenhamos tempo de perceber a graça e de nos rirmos com os figurantes. O outro tipo de piada não tem nenhuma destas características, passa despercebido aos figurantes e ao próprio Danny, pelo que ele não pára para esperar as reacções de ninguém nem para nós termos tempo de digerir o humor.

A letra da canção sobre “Orange, New Jersey”, a que já aludi, é exemplo deste tipo de piada involuntária. Danny canta-a como forma de expor a falta de relação entre a história e os números musicais dos filmes, pelo que enfatiza o salto de Fresno, Califórnia para Orange, New Jersey. Porém, em nenhum ponto, Danny dá qualquer sinal de se aperceber das frutas que aparecem inopinadamente por toda a canção:

“When it’s cherry blossom time in Orange, New Jersey, we’ll make a peach of a pair [pear]...” Este tipo de fenómeno é ainda mais visível num outro trocadilho que Danny faz sem saber. Ao introduzir a história da heroína que quer fazer sapateado, ele diz “As the bell rings for lunch, we find our heroine in the corral eating her heart out”. A graça do jogo com o sentido literal e figurado da expressão idiomática parece escapar-lhe, bem como ao seu público, e Danny continua a história, sem trocas de olhares irónicos com a sua audiência nem espaço para gargalhadas. A diferença sente-se especialmente neste caso porque há um outro trocadilho da mesma natureza que Danny faz de propósito. Ainda sobre a bailarina, ele conclui “She’s beside herself”, pára para se rir e olhar para as pessoas à sua volta, e acrescenta com um abrir de olhos enfático “her favorite position”.



O contraste entre as partes do “Theater Lobby Number” que são da autoria de Danny e as partes que escapam ao seu controlo mas que, ainda assim, reconhecemos

como humor propositado e integrado no número dirige a nossa atenção para uma outra autoria, que terá construído o número como um todo e o próprio Danny enquanto personagem. Ao chamar a atenção para o carácter de construção fictícia de Danny, este número leva-nos a perceber como ele é tão inverosímil como os personagens que parodia e, por extensão, como o filme em que o vemos é tão ridículo como os musicais de que se ri. Danny, um moço de elevador que canta, dança e faz imitações porque está com uma crise de hipocondria não é diferente de uma bailarina que canta uma ária de soprano porque está triste. As aventuras do protagonista na segunda parte do filme, depois de ser recrutado para o exército, não são menos disparatadas que a história que agora nos conta sobre cowboys, bailarinas e espiões nazis. Quem escreveu o “Theater Lobby Number” achava que as “musical pictures are all alike” e fez questão de dizer que *Up in Arms* não era uma excepção.

Com o outro solo de Danny Kaye no filme, identificamos uma tendência. “Melody in 4F” é uma “rapid-fire scat song about the plight of a draftee” (Hischak: 765), o que quer dizer que, através da mímica e de uma lengalenga composta de sons sem sentido e de algumas palavras-chave, este número aponta armas ao outro género a que *Up in Arms*, por mais leviano que possa ser considerado, não deixa de pertencer: o filme de guerra. O facto de surgirem, por entre os barulhos e imitações, expressões-chave como um “get outta here” arrastado, que os soldados que estão a assistir reconhecem imediatamente como caricatura de um deles, repete o que acontece no “Theater Lobby Number”, torna *Up in Arms* o alvo do humor do número, mostrando que a sua história, ali reduzida a barulhos e onomatopeias, é tão absurda como as dos outros filmes sobre o exército e a guerra. Neste aspecto, o número partilha com James Agee a opinião sobre o enredo de guerra de *Up in Arms*: “a Sam Goldwyn war”, “nothing like that fought on land, sea, or even in *The North Star*”

(Agee: 101), outra produção de Goldwyn, que Agee trata na *Nation*, por quatro vezes em menos de um ano, como exemplo da pior artificialidade de Hollywood.

Os dois solos de Danny Kaye em *Up in Arms*, portanto, aproveitam a desculpa de parodiar dois géneros em voga em Hollywood nos meados dos anos 40 para fazer troça do filme a que pertencem. Os restantes números musicais, pelo contrário, contribuem para as linhas narrativas do romance e da guerra que orientam *Up in Arms*. O patriótico “All Out For Freedom” mostra o optimismo colectivo das tropas americanas a partir para o Oriente, “Tess’s Torch Song” repete na letra o tipo de cruzamento amoroso entre pares de amigos que acontece na história do filme, “Now I Know” é uma canção romântica que permite a Virginia mostrar o que sente por Danny e permite-nos a nós rir da incapacidade dele de o perceber. Não é surpreendente, assim, quando descobrimos que os dois conjuntos de números musicais, solos de Kaye de um lado, o resto do outro, foram escritos por equipas diferentes.

Os números de *Up in Arms* planeados especialmente para Kaye foram escritos por Sylvia Fine (mulher de Kaye) e Max Liebman, que já trabalhavam com o actor antes de ele ir para Hollywood. Os outros números, pensados para embelezar a história de aventuras, amor e comédia, são da autoria de Harold Arlen e Ted Koehler. Os dois solos de Kaye mostram a sua equipa, de certa forma, contra o resto do filme, a fazer troça do trabalho de outras pessoas envolvidas naquela produção e a apontar as fraquezas narrativas e o convencionalismo do resultado final.

Em duas das biografias de Danny Kaye (há pelo menos quatro), Sylvia Fine é mostrada como simultaneamente sua mulher, agente e crítica, e o descontentamento dela com a história de *Up in Arms* está patente. David Koenig conta como os argumentistas tiveram de escrever várias versões porque “she disliked their first

drafts” (Koenig: 68) e Kurt Singer conta que “Sylvia was not happy with the screen script; she felt the weak play would make a bad picture and was well aware Danny could not afford to be a flop in his first movie.” (Singer: 91) À luz disto, é difícil não ver a postura irônica de “Theater Lobby Number” e “Melody in 4F” como manifestação da vontade de Sylvia-agente, e provavelmente também do próprio Kaye, de separar o artista Danny Kaye do resto do filme, de o fazer sobressair e sobrepor-se à história rocambolesca e tonta.

Up in Arms é uma produção incoerente, mesmo que não consideremos o facto de incluir números musicais que a expõem enquanto tal. É possível imaginar que, ao nível da escrita do guião, a três mãos, por Don Hartman, Allen Boretz e Robert Pirosh, tenha havido uma divisão parecida com a que houve entre números musicais. Sendo sempre uma comédia, o filme tem tipos de humor diferentes, que causam alterações bruscas de tom. Por um lado, há muita comédia romântica ligeira, mais narrativa por natureza e dependente da história do filme; por outro, há momentos de comédia anárquica e insolente, baseada, por exemplo, na justaposição de elementos incongruentes, com efeitos auto-reflexivos que perturbam a narrativa. O contraste entre as cenas dedicadas à história de amores cruzados dos quatro protagonistas e cenas como a do aprovisionamento do navio para a guerra com caixas de champanhe e caviar é difícil de ignorar. O efeito de distanciamento repentino é parecido com o que vimos em “If I Were King of the Forest” de *The Wizard of Oz* – faz-nos ver a história como uma fabulação e, neste caso, perder, pelo menos momentaneamente, o interesse nas peripécias amorosas e outras aventuras.

Isto quer dizer que, para além de ter números musicais problemáticos, todo o filme se divide entre dois impulsos, um conservador e outro subversivo. É por isso que *Up in Arms* é um filme bipolar, não só porque, como qualquer musical, salta de

registro entre números e narrativa. O primeiro destes impulsos faz avançar a história de amor e aventuras, defendendo os valores da amizade, do amor romântico e do patriotismo. O seu exemplo máximo talvez seja a cena em que os personagens de Constance Dowling (Mary) e Dana Andrews (Joe) se imaginam a envelhecer juntos, depois da guerra. Mary pergunta “Joe, do you really think it’ll be a better world?” e ele responde que tem a certeza, para concluir, depois de lhe dar um beijo, “Gosh, it’s a better world already”, numa equação ingênua e sentimentalista da política de guerra e da relação amorosa. Por outro lado, há o impulso subversivo que tenho vindo a descrever, nos números e momentos de humor auto-reflexivo, a atacar o lado moralista do filme. Numa relação paradoxal, o pólo subversivo alimenta-se do pólo mais narrativo e conservador, desconstrói-o mas precisa dele para existir. Se não houvesse um enredo débil e um protagonista inverosímil, o efeito humorístico de números como o do cinema e o da “Melody in 4F” pareceria gratuito e deslocado. Isto implica que a tendência conservadora do filme nunca deixe de se sentir por completo.

Para que haja uma distinção, para que se possa dizer que, em *Up in Arms*, há uma história, de um lado, de que certos números e cenas, do outro, fazem troça, o enredo não pode ser completamente obliterado pela comédia. Um exemplo desse tipo de destruição seria o dos primeiros filmes dos irmãos Marx, em que o fio condutor narrativo desaparece no meio dos gags; e *Up in Arms* não é como *The Cocoanuts* (1929) ou *Animal Crackers* (1930). Como no caso de *Gentlemen Prefer Blondes* segundo Arbuthnot e Seneca, há uma tensão entre os dois lados que “never permitted either to fully obscure the other” (Arbuthnot, Seneca: 84).

Podemos ver, por exemplo, casos em que o lado conservador se sobrepõe manifestamente ao lado subversivo. Apesar da sua irregularidade, há, em *Up in Arms*, um exemplo de uma incongruência que não pode deixar de ser lida como uma

imposição moralista para mitigar o lado mais indisciplinado do filme. Perto do fim, uma escolha narrativa inverosímil choca com um dos poucos aspectos do filme que, até aí, mostrava um desenvolvimento lógico perceptível: o carácter do protagonista.

Podendo parecer inesperado, pode argumentar-se a favor de uma certa evolução na loucura de Danny ao longo de *Up in Arms*. No início, os seus nervos e trapalhadas são apenas apontados como inconvenientes a uma sociabilidade adulta, o que é sublinhado pelas cenas em que Virginia lhe diz que ele poderia casar se fosse com uma enfermeira (que ela é) ou em que se oferece para o levar a um sítio onde servem o melhor leite vitaminado. Porém, na segunda parte do filme, Danny começa a canalizar a sua loucura para usos altruístas e corajosos. Toda a sequência em que tenta evitar que se descubra que Mary está a bordo do navio mostra-o a aplicar as suas imitações e disparates às dificuldades que enfrenta com grande finura: improvisa “Melody in 4F” para distrair um coronel, transforma-se rapidamente num escocês com óculos quando é apanhado no quarto do mesmo coronel, esvazia uma camarata inteira a meio da noite convencendo-os de que é a alvorada.

Esta evolução mostra Danny não propriamente como um herói mas, pelo menos, como um louco desembaraçado ou um medroso esperto; e é assim que continua a comportar-se no fim da aventura que acaba por fazer dele, de facto, um herói. Perto do fim do filme, Danny é raptado por soldados japoneses. Não surpreendentemente, consegue escapar e, ao mesmo tempo, capturar uma quantidade de inimigos. Para isto, é fundamental um uso expedito da sua hipocondria e da sua tendência natural para as imitações físicas e linguísticas. Fingindo o suicídio, Danny escapa a um interrogatório disfarçado de oficial japonês e, depois, usando a única frase japonesa que aconteceu decorar durante a sua captura, faz com que um

regimento inteiro o siga e se atire voluntariamente para dentro das próprias armadilhas.

A derrota do inimigo pelo uso aleatório de sons que o protagonista não percebe seria a última glorificação da arbitrariedade e do disparate que associamos a Danny. Seria, também, amoral, o que não serve o patriotismo oficial de Hollywood que se faz sentir em *Up in Arms*. Assim, esta vitória do imprevisto e do absurdo é enfraquecida no filme com a inclusão da cena mais conspicuamente inverosímil, em que Danny demonstra a sua proeza física distribuindo golpes de judo e pontapés perfeitamente desnecessários pelos soldados inimigos que já enganara.

Segundo David Koenig, a solução heróica para o desenlace da aventura foi um remendo ordenado pelo produtor Samuel Goldwyn. O argumentista Don Hartman escreveu um fim literalmente destrutivo, em que Danny acabava rodeado de inimigos mas, no momento em que os ia defrontar, uma série de lagartas (que chegaram a ser animadas nos estúdios da Disney) começava a comer a película, até que a acção desaparecia por completo. Este biógrafo de Kaye diz que Goldwyn ordenou que se trocasse o fim porque “the producer didn’t think a suddenly fearless Kaye vanquishing the enemy off-screen provided a logical, or satisfying, conclusion.” (Koenig: 74) No entanto, a parte da temeridade súbita de Danny incomoda mais Koenig do que terá incomodado Goldwyn. Como prova a inclusão da cena em que Danny bate nos japoneses sem qualquer necessidade, o que não servia a Goldwyn era a parte da vitória “off-screen”. A súbita coragem e o súbito conhecimento de judo, por pouco “lógicos” que sejam, terão sido para o produtor uma conclusão muito mais satisfatória, de um heroísmo palpável e não resultado da sorte.

Se esta é uma escolha narrativa que sacrifica muito do interesse do personagem principal e da própria história para tornar a moral heróica mais evidente,

há também um número musical que cumpre a função de submeter o lado mais irreverente do filme ao lado conservador de Hollywood. Escrito por Sylvia Fine e Max Liebman, “Jive Number”, que não é um solo de Kaye mas uma colaboração com Dinah Shore, serve como símbolo da submissão da equipa subversiva aos valores tradicionais de Hollywood da narrativa, da moral, do amor romântico e ao país. Fine e Liebman tiveram a oportunidade de construir um número especificamente baseado numa das canções românticas do filme, “Tess’s Torch Song”, mas, ao contrário do que se poderia esperar, “Jive Number” não é uma abordagem sarcástica à composição de Arlen e Koehler.

Concebido para resolver o enredo de amores cruzados e preparar o final feliz do filme, “Jive Number” tem de alinhar com o lado convencional. Num sonho de Danny, todas as peças narrativas começam a encaixar-se: Joe e Mary casam, o fim melancólico da “torch song” que Virginia cantara transforma-se, agora a duas vozes, num optimista “I’ll find a new friend, yes yes, I’ll find a new gal, oh oh, this won’t be the end for me” e é-lhe acrescentada uma coda em que Danny e Virginia mostram entender-se a cantar, dançar e fazer imitações, assente em grande medida numa apropriação constrangedora do calão afro-americano que dá título ao número. “Jive Number” é novamente empregue no curtíssimo epílogo do filme. O *scat* anárquico e louco que Danny Kaye usara para ridicularizar vários aspectos de *Up in Arms* é aqui, em dueto com Dinah Shore, símbolo do final feliz, uma comemoração da vitória do amor e da música face a desencontros e japoneses, subvertendo e domesticando, em vinte segundos, toda a subversão sofisticada de um “Theater Lobby Number”.

Toda? Não. A julgar pela recepção de *Up in Arms*, os esforços de Sylvia Fine, de Liebman e do próprio Kaye para dar uma ideia das suas qualidades enquanto artista apesar do filme tiveram resultados. Segundo Kurt Singer, “When the reviews

of the nation's critics were assembled, it was clear that Danny had won high plaudits. Sam Goldwyn was panned for a poor story, and Sylvia and Max Liebman cursorily recognized for their songs.” (Singer: 93) James Agee, depois de considerações breves sobre o humor e o enredo, disse do filme: “All that aside, Danny Kaye is the whole show, and everything depends on whether or not you like him. I do.” (Agee: 101). É claro que, como vimos, para ser o “whole show”, Danny e equipa precisam do resto do show, acabando por resgatar dum esquecimento provável a mesma história moralista e inverosímil de que tanto escarneceram. Danny Kaye é hoje a única razão por que alguém ainda fala em *Up in Arms* e pela qual a produção de Goldwyn não foi completamente esquecida, como aconteceu com dúzias de musicais e comédias de guerra dos anos 40.

Se a análise de “Theater Lobby Number” revelou que o número era mais do que uma simples paródia do género musical e permitiu identificar os dois pólos antagónicos a funcionar em *Up in Arms*, o exame da relação entre os dois pólos acaba por revelar um resultado parecido com o da paródia de género. Assim como um filme que parodia um género muitas vezes reacende o interesse nos filmes e naquelas mesmas características que criticou, os números de Danny Kaye que atacam *Up in Arms* salvam-no do esquecimento. Estas relações, que permitem perceber melhor o filme e a sua posteridade, só podem ser evidenciadas no contexto de uma análise que procure explicar em detalhe os números musicais e o seu lugar no todo. *Up in Arms* serve-me aqui para relembrar que a minha posição não é uma defesa da vida dos números musicais enquanto clips avulsos no youtube: sublinhar a sua autonomia ou completude ajuda a perceber porque é que todos, com diferentes graus de sucesso, conseguem sobreviver enquanto tal mas permite também identificar as implicações dessa autonomia nos filmes que forneceram o contexto para a criação dos números.

No caso de *Up in Arms*, a atenção aos números musicais revela aquilo que pode ser descrito como a luta de uma estrela de palco para se adaptar às regras do novo médium e de Hollywood. Como tantos outros desde Al Jolson e Maurice Chevalier, Danny Kaye começou a sua carreira no cinema musical já famoso, com um estilo de performance amadurecido ao vivo durante vários anos. *Up in Arms* chama a atenção para a relação entre Hollywood e o tipo de entretenimento musical que o antecedeu, relação normalmente reduzida a descrições do tipo “[s]tage hits [...] were hurried on to the screen” (Taylor: 16). É possível que a adaptação de Kaye tenha tomado uma forma tão bélica pelo carácter particularmente inepto da produção com que quiseram promovê-lo. No entanto, David Koenig começa a sua biografia de Kaye sugerindo que o problema é do médium: “Film, as it turned out, was possibly the worst medium at capturing a Danny Kaye experience – trapping him in a particular character and story, awkwardly trying to show off as many of his divergent talents as possible.” (Koenig: 10) A descrição que Koenig faz do médium deixa ver como o biógrafo está, na verdade, a falar da narratividade típica da Hollywood clássica. É contra isso e contra os valores normalmente pregados por essa narrativa que Kaye e equipa se insurgem em números como “Theater Lobby Number”.

Há uma descrição do trabalho de Sylvia Fine em *A Song is Born* (1948) que ajuda a caracterizar melhor a natureza da insurreição que “Theater Lobby Number” representa. David Koenig conta que Sylvia estava insatisfeita com o guião do filme por várias razões, incluindo porque “[s]he thought jive was dated.” (Koenig: 116) A ideia de que é essa a objecção de Sylvia ao uso cómico do calão afro-americano, já que, quatro anos antes, não teve quaisquer problemas em compor “a colorful jive take-off on ‘Tess’s Torch Song’” (Koenig: 68) porque ainda não estava fora de moda, leva-nos a perceber que as motivações da subversão que descrevemos são muito mais

artísticas do que éticas. A troça que “Theater Lobby Number” faz do exotismo dos musicais na sequência da Carmelita Pepita não quer dizer que Fine, Liebman e Kaye estivessem necessariamente na primeira linha do pensamento social, a manifestar-se contra a injustiça daquelas representações racistas. Enquanto artistas, conheciam o que já tinha sido feito e importava-lhes distinguir o que tinha sido “overused” (Koenig: 116), como Sylvia Fine terá dito do enredo de *A Song is Born*, daquilo que ainda resultava.

Esta conclusão tira algum do lustro aos nossos heróis das últimas páginas mas não nega a possibilidade de haver manifestações de vanguarda nos números musicais provocadas pelos impulsos mais admiráveis da vigilância ética e do activismo social. O que afirma definitivamente é o lugar dos processos inerentes àquilo a que chamamos arte no meio do género mais embrenhado no “Hollywood’s assembly-line genre film production system” (Altman: 199). O género ao qual “não ocorria discutir com os doces sentimentos das suas canções” usa as canções para discutir com a linha de montagem, questiona-a e questiona-se, como qualquer género com uma tradição formal forte. A procura dos limites é intrínseca à própria ideia de tradição artística e não depende de espíritos especialmente iluminados ou intrépidos.

II

A auto-reflexão, enquanto fenómeno intrínseco a qualquer prática artística com uma tradição formal identificável, pode, como vimos no capítulo anterior, tomar aspectos diferentes. Neste capítulo, vamos deter-nos principalmente em dois filmes que exploram a questão do sexo no cinema e, dessa forma, reflectem sobre a reputação social do cinema e da arte e revelam posições algo mais cépticas do que se poderia esperar sobre a relação entre Hollywood e o seu público. Num tempo em que, mesmo que descontássemos a influência poderosíssima do Código de Produção, o ambiente social americano, no geral, não permitia que o cinema fosse tão abertamente sexual como a partir dos anos 60, o musical é muitas vezes apontado como um reduto de luxúria. Esta opinião costuma basear-se apenas na impressão geral de que o musical tinha uma maior quota de pernas e decotes do que os outros géneros contemporâneos mas muito poucos, realmente, se lembrariam de argumentar que o género defende, ou sequer nota, a sua relativa sensualidade. Os dois filmes em que me vou concentrar neste capítulo são exemplo precisamente dessa consciência. Antes de abordar o primeiro dos dois títulos, porém, e como forma de preparar a sua discussão, vou deter-me num elemento estilístico muito usado no género, um tipo específico de número musical a que o jargão da indústria chamou o “prop number”.

Os “prop numbers” ou “prop dances” são números musicais com a ênfase na dança e que se centram na interacção entre o personagem e um ou mais adereços. Podendo ser cantados, ou ter partes cantadas, a sua força está fundamentalmente na maneira como a dança se constrói à volta de determinados objectos. Alguns dos casos

mais famosos deste tipo de número incluem Gene Kelly a dançar com um guarda-chuva e um candeeiro em *Singin' in the Rain*, Fred Astaire com um cabide de pé e material de ginásio em *Royal Wedding* (1951), Kelly, outra vez, com uma tábua que range e um jornal velho em *Summer Stock* (1950), o número das tampas dos caixotes do lixo em *It's Always Fair Weather* (1955) e o número da construção do celeiro em *Seven Brides for Seven Brothers* (1954).

A denominação “prop number” é visivelmente uma herança da gíria da indústria porque, como Jane Feuer relembra, no contexto do filme, para quem vê, “props must not appear as props.” (Feuer: 5) Em vez disso, “they must give the impression of being actual objects in the environment” (Feuer: 5), chamados para dançar de improviso, já que a força central deste tipo de número consiste na descoberta de ritmo, tanto sonoro quanto visual, em ambientes e situações quotidianas. Os exemplos de “prop numbers” que dei no parágrafo anterior são todos próximos temporalmente porque estes números são característicos dos musicais ditos “integrados” e o início dos anos 50, principalmente com o sucesso crítico das produções de Arthur Freed para a MGM, foi o período de maior voga da integração no género. É claro que, assim como houve musicais integrados muito antes destes, também os “prop numbers” não são exclusivos desta altura – pense-se, por exemplo, no número de Astaire com tacos e bolas de golfe em *Carefree* (1938) – mas o que importa é que a particularidade destes números está na relação rítmica do personagem com o seu meio natural, pelo que sublinham a continuidade e a semelhança entre a música e a dança e a vida quotidiana, subscrevendo a filosofia típica dos musicais integrados.

Os “prop numbers”, assim, inscrevem-se na corrente retórica do género que, segundo Jane Feuer, como vimos no capítulo anterior, procura dizer-nos que cantar,

fazer música e, especificamente, dançar é fácil e natural, está ao alcance de todos e não precisa de preparação nem treino. Este tipo de número alinha no objectivo central do género para Feuer, a “auto-apology”, a defesa do entretenimento de massas através da camuflagem enquanto diversão comunitária. O “prop number” contribui para o desaparecimento da fronteira entre artista/produtor e público/consumidor ao dizer que o ritmo e a musicalidade estão em tudo e só precisam de ser encontrados, que todo o mundo é um palco e que o Fred Astaire é só uma pessoa como nós.

O contraste com um número assente no uso de adereços mas que não se qualifica exactamente como um “prop number” pode ajudar-nos a perceber melhor este conceito. Em *I Dood It* (1943), Eleanor Powell é uma estrela da Broadway por quem Red Skelton, que trabalha numa lavandaria, está apaixonado. Como amostra dos muitos espectáculos dela a que ele assiste, é-nos dado ver o número “So Long Sarah Jane”. Um número de temática western, em que o cowboy cantor não faz uma grande distinção entre o gado, o cavalo e a namorada de quem se despede, “So Long Sarah Jane” tem como principal atracção a coreografia de Eleanor Powell com as cordas e os laços, a deixar-se prender e a soltar-se e a dançar acrobaticamente pelo meio de uns e de outros.

“So Long Sarah Jane” é fascinante visualmente, talvez mais do que vários dos “prop numbers” que enumerei atrás. No entanto, há uma espécie de transformação nesses números que não se sente no número de Powell. Ao contrário do que Jane Feuer diz, em “So Long Sarah Jane” os adereços parecem mesmo adereços. Em nenhum ponto nos é permitido esquecer que estamos a ver um espectáculo de palco que foi preparado, que aquelas pessoas não são cowboys nem cowgirls, ou que aquelas cordas foram ali postas com o propósito de entrar numa coreografia com bailarinos profissionais (vemos o chão brilhante do palco, as cortinas, a orquestra, as

reações de Red Skelton enquanto espectador). Pelo contrário, os “prop numbers” que citei passam-se no âmbito da vida normal, fora dos palcos, e centram-se na descoberta, pelo personagem, do potencial terpsicórico do mundo.

Em *Royal Wedding*, Astaire está à espera da irmã para ensaiar uma dança e vai espreitar à porta do ginásio para ver se ela está a chegar. Ao fazê-lo, como muitos de nós, apoia as mãos nos lados da porta e põe a cabeça de fora. Este movimento leva-o a agarrar-se a um cabide de pé sem reparar. É no momento em que se apercebe de que tem o cabide na mão e de que este pode servir de par para dançar que o número realmente começa (como a banda sonora também sugere). Astaire, ao interromper os seus movimentos automáticos e ver no cabide um convite para dançar, sofre a transformação de que eu falava, entrando numa relação especial com os objectos que o rodeiam. Os “prop numbers” são, por excelência, a maneira de o musical dizer que há, no dia-a-dia, um reino de objectos vivos e musicais que qualquer pessoa consegue descobrir se estiver com um certo tipo de atenção.

Peter Wollen, no seu livro sobre *Singin' in the Rain*, é sensível a este tipo de transformação, formulando-a das duas maneiras que mais naturalmente ocorrem a quem repara neste fenómeno. Nestes números, temos a sensação de que o personagem se transformou num objecto, de que “the human body is integrated, through its gestures and movements, to the wider *orbis pictus* of inanimate objects” (Wollen: 64) ou a sensação inversa, de que os objectos ganharam vida: “the human body forms a kind of alliance with inanimate nature, making simple objects or features of the set into expressive, even at times anthropomorphic, props.” (Wollen: 64) É claro que o uso de “props” aqui se deve à falta de um termo para designar estes objectos transformados e que, depois do que vimos, não foi a melhor escolha de palavras.

Jerome Delamater cita Richard Griffith a propósito da especial propensão de Gene Kelly para criar “prop numbers” e sublinha duas características interessantes destes números. A primeira é a sua carga hereditária da comédia muda: “Like the silent film comedians, in whose tradition he stands, he uses his physical surroundings as the basic *material* of his dances: ‘to say it with props’ is still the best way.” (Delamater: 165) A segunda é o facto de estes números e da transformação que eles operam porem em evidência processos específicos do médium fílmico: “it is his instinct, and a truly cinematic one, to use everything he sees, touches, passes around or through, as part of the mimetic or terpsichorean configurations which he creates. When Kelly is on, everything dances.” (Delamater: 165-166)

Para tornar mais claro o que Griffith quer dizer com um instinto “verdadeiramente cinematográfico” e o que eu quis dizer com evidenciar “processos específicos do médium fílmico”, passemos a ver o que Stanley Cavell diz, precisamente a propósito dos grandes cómicos mudos, em *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*.

The great movie comedians – Chaplin, Keaton, W.C. Fields – form a set of types that could not have been adapted from any other medium. Its creation depended upon two conditions of the film medium mentioned earlier. These conditions seem to be necessities, not merely possibilities, so I will say that two necessities of the medium were discovered or expanded in the creation of these types. First, movie performers cannot project, but are projected. Second, photographs are of the world, in which human beings are not ontologically favored over the rest of nature, in which objects are not props but natural allies (or enemies) of the human character. (Cavell: 36-37)

As mesmas duas condições do médium fílmico que os cómicos mudos descobriram e expandiram são exploradas em cada “prop number”. A primeira, a de que os actores no cinema “são projectados e não podem projectar” parece-me apontar para a redução do acesso às actividades mentais que o cinema opera. Este fenómeno é óbvio se pensarmos na diferença entre ler um romance e ver um filme: a palavra escrita tem facilidade em veicular os processos mentais mais subtis mas dificilmente recria para o leitor a experiência de assistir a um passo de dança bem executado; com a imagem em movimento acontece precisamente o contrário. Quer dizer que, tendo sido filmados, os actores no ecrã agem mas não podem demonstrar intenções, decidir agir – é nesse sentido que não podem projectar, planejar, revelar a consciência de outro tempo que não o presente da acção.

Não esqueçamos que Cavell está a falar dos fundamentos do médium, que Clement Greenberg descreveria como “that which was unique and irreducible in each particular art” (Greenberg: 86), e que as técnicas narrativas mais simples disfarçam. Esta condição do médium aponta para a diferença entre uma pessoa e um personagem de filme; diferença que a ficção nos pode fazer esquecer mas que se volta a sentir em momentos como os dos “prop numbers”. É por isso que Peter Wollen diz que, nesses números, a figura humana passa a fazer parte do mundo dos objectos – porque perde aquela capacidade de “projectar” que costuma ser um critério essencial para identificar humanos no dia-a-dia.

A segunda das condições que Cavell identifica, e a que chama “igualdade ontológica”, diz-nos que a fotografia nos lembra de que, no mundo, os seres humanos não são “ontologicamente favorecidos” em relação ao resto. É inevitável perguntarmo-nos: se não o são no mundo, onde é que poderiam ser? De acordo com a descrição da condição anterior, que sugere que descontar a actividade mental

aproxima os humanos dos objectos, a resposta à pergunta parece ser: na nossa mente. Isto quer dizer que uma concentração excessiva nos nossos processos mentais pode dar-nos a sensação de que o mundo natural é menos real do que nós ou, pelo menos, essencialmente diferente de nós, sendo que nesse caso certamente não dançaríamos com ele. É isso que Cavell quer dizer quando fala, de seguida, em ver os objectos como “props”. “Props” são objectos falsos, objectos de ficção, que tendemos a ver, ontologicamente, como se lhes faltasse qualquer coisa. Os cómicos mudos, como os actores dos “prop numbers”, vêem os objectos como iguais, como “natural allies (or enemies)”. É assim que Wollen também pode descrever a sua impressão dos “prop numbers” como Gene Kelly a fazer os objectos tornar-se expressivos e antropomórficos e que Richard Griffith diz que, com ele, tudo dança.

Resumindo, o instinto “verdadeiramente cinematográfico” de que Griffith falava a propósito dos “prop numbers” de Kelly é o da identificação e exploração destas condições do médium fílmico que Cavell explica. Os “prop numbers” fazem irromper num contexto narrativo o nosso fascínio primordial pela imagem no cinema e jogam com essa transformação original, que costumamos exprimir nos termos de uma objectificação da figura humana ou da antropomorfização dos objectos. Nestes números, o mundo é um só, com objectos e humanos como pares, e tudo está em movimento. É o fascínio que Vachel Lindsay reconheceu logo em 1915, ao dizer que o cinema era melhor a reproduzir corridas do que o teatro e que “[o]n that fact is based the opportunity of this form” (Lindsay: 4). É o fascínio que ficou fossilizado na palavra “movie” e a que o grande realizador de “prop numbers” Stanley Donen se refere quando diz “Look, there has to be a reason why the movie chase has survived since the silent days.” (Silverman: 143).

Há uma outra descrição do tipo de estado atingido pelos cómicos mudos e pelos bailarinos dos “prop numbers” que, sendo feita fora do contexto do cinema, me parece útil como apoio para a minha leitura destes números e da sua exploração das propriedades do cinema, assim como para a articular com o que pretendo dizer sobre o primeiro dos números musicais que quero aprofundar neste capítulo. Em *In Praise of Athletic Beauty*, um livro dedicado à investigação estética do desporto, Hans Ulrich Gumbrecht explora o conceito de “presença”, cuja descrição mais clara encontro na passagem que se segue.

[...] when people conceive of themselves primarily as mind, they necessarily see the world of physical objects from a position of distance. And then, as distanced observers, they engage in interpreting those objects by assigning different meanings to them. In the presence dimension, by contrast, people feel that they are part of and contiguous with objects in the physical world. It would not occur to a soccer player to ask himself what the ball could possibly “mean”. He will simply touch the ball [...] (Gumbrecht: 62).

Os ecos das descrições que vimos até agora daquilo que acontece nos “prop numbers” e nas maiores comédias mudas são impossíveis de ignorar. A presença, enquanto superação da distância mental do mundo físico, parece designar precisamente o estado de igualdade ontológica em que Cavell vê Chaplin e Keaton e as respectivas mesas e escadas e portas e camas de dobrar. A formulação “part of and contiguous with objects in the physical world” captura bem a nossa sensação ao ver os personagens nos “prop numbers” e é como uma paráfrase da descrição que Wollen faz deles ao dizer que “the human body is integrated, through its gestures and movements, to the wider *orbis pictus* of inanimate objects”.

O facto de Cavell dizer que as fotografias nos lembram de que, no mundo, somos ontologicamente iguais aos objectos poderia suscitar a dúvida sobre até que ponto, no dia-a-dia, fora do contexto do cinema, estamos esquecidos disso, e mesmo sugerir que só através do médium fílmico é que podemos reencontrar essa igualdade ontológica. O conceito gumbrechtiano de presença é particularmente interessante aqui por servir como exemplo da igualdade ontológica na vida real. Gumbrecht diz que há certas actividades que fazemos nesta espécie de estado alterado, o que quer dizer que, ainda que o reconheçamos como uma excepção, o facto é que o reconhecemos. Isto explica que, na verdade, comparado com o choque do salto entre narrativa e número na maioria dos musicais, o “prop number” pareça mais natural, mostrando-nos a transição do personagem para o estado de presença. O facto de reconhecermos estados como aquele no mundo permite que os “prop numbers” se integrem numa narrativa, sem os efeitos disruptivos nem visivelmente auto-reflexivos de muitas das comédias mudas.

Como seria de esperar pela descrição da presença, apesar de Gumbrecht se concentrar no desporto, não a limita a esse domínio. As diferentes características deste estado que Gumbrecht refere mostram-no como acessível a todas as pessoas e como apenas uma intensificação de certas das nossas funções, ou seja, como um estado que não é de uma natureza diferente do nosso funcionamento quotidiano. Ao descrever uma determinada atleta num momento de presença, Gumbrecht diz que “her concentration was fully focused on her body and its perceptions” (Gumbrecht: 62). Este é o tipo de atenção especial que sugeri atrás que os musicais integrados e os “prop numbers” intimam que é necessário para encontrar o ritmo das coisas. O facto de o estado de presença ser atingível por todos fica claro quando Gumbrecht diz que é só uma questão de intensidade, que não tem nada de sobrehumano: “What is different is that our

physical and emotional capacities are operating close to their maximum.” (Gumbrecht: 52)

É claro que a dança, como o desporto, é, por si só, uma candidata imediata a pôr pessoas em estado de presença. Como diz Selma Jeanne Cohen, citada por Jerome Delamater, trata-se de uma actividade dominada pelas percepções sensoriais: “The area of dance is not that of concepts, which are grasped by the mind by way of words, but of percepts, which are grasped by the eye by way of movement.” (Delamater: 4) O “prop number”, no entanto, é mais do que isto. Não é só uma oportunidade para nos mostrar pessoas a dançar em estado de presença mas uma sugestão da origem da dança no mundo e no quotidiano. Quando Astaire, na cena a que me tenho referido, repara que está a segurar o cabide, a sua atenção voltou-se para “o seu corpo e as suas percepções”, entrou no estado de presença, uma transformação interior que vira as pessoas para o exterior, para os padrões e ritmos daquilo que as rodeia. Cada “prop number” encena este momento original de alguma maneira.

Portanto, como vimos, os “prop numbers” são momentos de descoberta física e sensorial. Re-encenam o nascimento das artes rítmicas, como a música e a dança, naturalizando-as. Nestes números, a descoberta da arte vem da descoberta do mundo e das suas cadências ou padrões naturais, incluindo humanos e objectos. A interacção entre estes dois tipos de entidades, normalmente considerados diferentes, evoca o fascínio original do cinema pelas coisas em movimento, a vocação do médium naquilo a que poderíamos chamar o seu estado mais puro. Assim, os “prop numbers” contribuem indelevelmente para pôr o género musical em contacto com os impulsos mais primordiais do cinema e, necessariamente, com os primeiros desejos que os filmes satisfizeram nas audiências.

No seguimento desta equação de descoberta física, movimento, ritmo e arte, e do fascínio do cinema por esses momentos, podemos agora passar ao número musical que acrescenta a tudo isto, como foi prometido páginas atrás, no princípio do capítulo, o elemento sexual. *Silk Stockings* (1957), realizado por Rouben Mamoulian, é um remake musical de *Ninotchka* (1939) e conta uma história de amor entre um produtor de cinema americano (Fred Astaire) e uma agente soviética (Cyd Charisse). Como resumido por Barry Keith Grant, “*Silk Stockings* managed to reduce the contemporary political tensions of the Cold War to the genre’s typical play of heterosexual seduction and conquest” (Grant: 45), e, realmente, contextualizado assim, o filme parece uma manifestação do mais puro escapismo. No entanto, nas partes que dedica àquilo a que Grant chama “seduction and conquest”, e são muitas, o filme tem coisas interessantes a dizer. É aqui que entra o solo de Cyd Charisse, um “prop number” especial que ficou conhecido pelo mesmo título que o filme, “*Silk Stockings*”.

A cena começa com Charisse a dar a volta à suite de hotel. Uma banda sonora de cordas suaves, que se vão, aos poucos, intensificando, acompanha-a enquanto corre cortinas e tranca portas na sala e no seu quarto, até se assustar de repente com o telefone que toca. Na chamada curta, Charisse desmarca uma reunião, dizendo que surgiu (a expressão é “come up”) algo urgente. A seguir, esconde uma fotografia de Lenine que tinha na mesa e tira para fora as meias de seda que tinha escondidas debaixo da almofada de um fauteuil. O que se segue é uma deambulação parcialmente dançada por todas as partes da suite: na cama, junto à cómoda, atrás dos espelhos do quarto de vestir, entre as cortinas da sala, em que Charisse vai progressivamente trocando a roupa austera que caracterizava o seu personagem soviético pela sofisticação das diferentes peças de lingerie que tinha distribuído por diferentes esconderijos. No fim, depois dos crepes e das transparências com que Charisse foi dançando, os tons sólidos da roupa que despiu

parecem pesados e os velhos collants pretos, que atira, caem como chumbo na cadeira (e na banda sonora).

Se esta síntese já é sugestiva, o mínimo que se pode dizer é que “*Silk Stockings*” colecciona maneiras de ser invulgar. Em primeiro lugar, o seu estilo essencialmente balético já faz do número uma excepção. Apesar de uma certa voga do ballet nos musicais de Hollywood a partir de meados dos anos 40 (normalmente associado a sequências de sonho ou imaginação – “Dances of ethereality, imagination, and dream would more likely be presented through ballet than through other dance forms.” [Delamater: 87]), este estilo nunca se encaixou tão facilmente como outros na corrente principal do género. Se, como já vimos várias vezes, a retórica central do musical é a de que toda a gente consegue cantar e dançar, de que são processos naturais que emanam imediatamente de certos estados de espírito, então não nos pode surpreender que o ballet não seja a primeira escolha destes filmes. Ao contrário dos estilos de dança vernáculos, em que a transição entre as actividades normais do dia-a-dia e os primeiros passos dançados pode ser quase imperceptível, no ballet clássico, a técnica e o treino do bailarino são praticamente impossíveis de esconder do espectador. É por isso que Fred Astaire é o símbolo do musical de Hollywood, – que, aliás, continua a representar com o seu personagem em *Silk Stockings* – porque tem a capacidade de unir quotidiano e arte sem que notemos as costuras. Como diz Rick Altman, “at an undetermined point we suddenly recognize that he is dancing, yet we never saw him begin” (Altman: 67).

Ainda assim, “*Silk Stockings*” não parece artificial ao espectador. Mesmo sendo um solo de ballet que não se passa durante um sonho ou fantasia (pelo menos não no sentido em que estes se costumam opôr ao nível quotidiano, real, da narrativa), o número inscreve-se na história com toda a subtilidade e naturalidade. O facto de ser um solo também é invulgar, já que a maioria dos ditos sonhos ou fantasias em ballet

costumam ter a função narrativa de resolver a história de amor, pelo que se espera que o protagonista, o sonhador, dance, pelo menos, com mais uma pessoa. Mas há ainda uma outra originalidade deste número que interessa referir.

“Silk Stockings” não é cantado. Como disse atrás, o maior interesse dos “prop numbers” não costuma ser a parte cantada, mas o facto é que poucos a dispensam por completo. Isto prende-se com o impulso “auto-apologético” que Jane Feuer identifica no género, que justifica, como a autora expõe, a enorme popularidade das canções “pop” com letras auto-reflexivas no musical de Hollywood. Normalmente, estas canções têm o papel de sublinhar a importância do entretenimento na vida das pessoas, lembrando ao espectador as razões pelas quais ele não pode deixar de ver aqueles filmes. Como Feuer diz, “without the words, music has trouble talking about itself” (Feuer: 52), o que também explica o facto de quase todo o tipo de música ser transformado em canção no musical de Hollywood. Olhar para a lista que Rick Altman faz das biografias musicais de compositores clássicos produzidas em Hollywood, biografias de pessoas que não costumamos propriamente associar à Tin Pan Alley, é bastante revelador: “*A Song to Remember* (1945, Chopin), *Song of Scheherezade* (1947, Rimsky-Korsakoff), *Song of Love* (1947, Robert Schumann), *Song of My Heart* (1950, Tchaikovsky)” (Altman: 242).

O filme de Mamoulian, além de um remake de *Ninotchka*, é também uma adaptação do musical da Broadway *Silk Stockings*. No palco, o número que partilhava o título com o espectáculo era muito diferente do que sintetizei atrás: era protagonizado pelo personagem masculino (Steve) enquanto está separado de Ninotchka, e cantado (“Silk stockings, I touch them and find the joys that remind me of you.”) num momento de nostalgia. Na história da produção da versão em filme, é sabido que houve mais do que uma canção nova encomendada a Cole Porter, canções que não foram importações do palco mas antes pensadas pelo compositor de propósito para o filme. Sendo assim, a

escolha de usar a mesma música que é usada no palco mas sem letra e de deixar o número central do filme nas mãos (ou não exclusivamente nas mãos) de Cyd Charisse sugere uma grande confiança na capacidade expressiva daquele solo. Depois de tudo o que vimos sobre “prop numbers”, sabemos que todos eles falam, necessariamente, sobre a origem da arte e, logo, sobre si próprios. Os autores do número “Silk Stockings” demonstram essa mesma confiança; sabem que, mesmo sem outros bailarinos, mesmo a dançar ballet e mesmo sem palavras, podem continuar a história do filme e comentá-la e, como dizia Richard Griffith, “say it with props”.

Atrás, disse que todos os “prop numbers” eram momentos de descoberta física e sensorial e “Silk Stockings” não é excepção. No entanto, no exemplo de “prop number” que tenho referido tantas vezes, o de Fred Astaire no ginásio em *Royal Wedding*, assim como na maioria dos outros números com adereços que mencionei, a descoberta física e a fruição dos personagens é de uma natureza fundamentalmente técnica e atlética. Quando Astaire dança com o cabide ou Kelly faz música com uma tábua do chão e um jornal ou se pendura num candeeiro de rua, há um elemento de diversão e exuberância técnica que justifica o gozo que os personagens parecem sentir na sua contiguidade com o mundo dos objectos – estão a celebrar as suas capacidades físicas, exercitando-as. A exuberância de Cyd Charisse em “Silk Stockings” também se prende com a descoberta e exploração de certas capacidades físicas, mas mais específicas, são sexuais e não técnicas ou artísticas. É por isso que, quando Jane Feuer descreve este número como uma “sensuous dance” (Feuer: 116), nós percebemos de imediato que não está a usar a expressão no sentido em que Selma Jeanne Cohen diz que toda a dança depende essencialmente dos sentidos.

David Thomson é mais explícito que Feuer e diz que “Silk Stockings” é “one of the most purely erotic dances in the American musical” (Thomson, 2010: 796). Além

disso, acrescenta que o número é como “an aria on sexuality” (p. 796), mostrando que também reconheceu a capacidade expressiva e auto-reflexiva dos “prop numbers”. Uma “ária sobre a sexualidade” sugere que é como se o número fosse cantado e que a letra inaudível versaria sobre a sexualidade, que o número não só no-la mostra, como fala sobre ela. Esta hipótese parece ainda mais plausível quando reparamos no lugar central que “Silk Stockings” ocupa na corrente temática, tão importante para o filme, da descoberta do desejo e do prazer.

A Ninotchka de Cyd Charisse é uma mulher de 23 anos que, no seguimento de uma conversa sobre sedução, diz a um oficial superior que, aos 16, “rejeitou formalmente todo o prazer e abandono burgueses”. Apaixonada por Steve, que a leva a recuperar o contacto com o prazer físico através do abandono da dança (ele percebe que ela dançava e ela quase admite que “once, a few years ago...”), pode dizer-se, pelo menos, que Ninotchka reencontra a sexualidade no número musical. Vejamos como se dá esse reencontro e o que é que esta ária nos diz sobre a sexualidade.

De acordo com a narrativa do filme, “Silk Stockings” diz-nos que a sexualidade tem de ser activada por uma relação amorosa. Apesar disso, mostra-no-la como uma experiência pessoal, privada. É por isso que é tão importante o preâmbulo do número, em que Charisse anda pela suite a fechar cortinas e portas e em que adia a reunião ao telefone. Neste contexto, vemos que a sua desculpa, “something urgent has come up”, não é uma formulação inocente; há algo urgente que está a emergir e ela precisa de se isolar do mundo social. A sexualidade, como simbolizado pela lingerie escondida pelo quarto, é-nos mostrada como algo de íntimo e secreto, algo que Ninotchka agora descobre ou reencontra mas que tinha ocultado.

Como a atleta que Gumbrecht descreve num momento de presença, Ninotchka está “alone with herself” (Gumbrecht: 52) e, durante o número, “fully focused on her

body and its perceptions”, principalmente na visão e no tacto, mas incluindo o olfacto e excluindo ostensivamente o sentido que tantas vezes reina nos números musicais, a audição. A audição costuma ser meio de transporte para outros mundos, reinos de imaginação, memória, etc., sendo que este número trata de celebrar o imediato, o toque e a imagem que garantem a Ninotchka que faz parte do mundo em que está. A concentração no seu próprio corpo revela-o como o seu estimulante, o que dá ao número um tom fortemente auto-erótico, acabando por sugerir que estamos a assistir a uma masturbação disfarçada.

Mais do que uma vez durante o número, Charisse vê a sua imagem num espelho e avalia-a. Numa destas vezes, abraça o espelho com a perna até encontrar o seu reflexo e, noutra, assusta-se com a sua própria nudez, o que a leva a olhar directamente para o seu corpo, quase como se fosse novo. As carícias ao próprio corpo também se repetem, seja com as mãos que passam pernas acima até à coxa, ao vestir as meias de seda, ou com as próprias meias, que corre pelas mãos, pelas pernas e pelos ombros, e ainda com o body de cetim, que encosta à cara antes de vestir. No momento de vestir essa peça, Charisse está escondida entre as cortinas transparentes da sala e a câmara foca as suas pernas e pés, deixando ver a sua roupa interior cair no chão. O espectador fica a saber que a actriz está nua e vê-a vestir a nova peça, sendo que tem ainda uns breves segundos depois de imaginar que estará vestida para ver as pernas e pés de Charisse a torcer-se lentamente de um lado para o outro, sugerindo que o corpo nu da actriz está agora a experimentar o toque da peça que começou por encostar à cara.



Para além de toda esta carga sensual, os ritmos do número são insinuantemente sexuais. Há, por exemplo, padrões de intensificação de sensações: as meias começam por ser tocadas com as mãos e admiradas com o olhar, para serem encostadas ao corpo por cima do vestido, depois passadas pelas pernas ainda com as meias grossas, passadas pela pele dos ombros, junto ao pescoço, até que são calçadas e puxadas até às coxas atrás do espelho. O mesmo com os sapatos: primeiro uma espécie de contemplação à distância, depois experimenta-os ainda com as meias grossas calçadas, até os vir a calçar com as meias de seda, no fim do número. Os primeiros passos que vemos com as meias de seda também são dados em bicos de pés, como se estivesse a experimentar só um bocadinho daquela sensibilidade nova antes de a testar completamente.

Todos estes crescendos e intensificações vão sendo acompanhados pela banda sonora, tanto em termos de tom, como de volume e ritmo. O momento de maior exuberância e liberdade segue-se precisamente àquele em que Charisse veste o body de cetim e se acha demasiado nua ao espelho. Charisse recupera o à-vontade vestindo um saíote transparente e sai de trás da cadeira para várias piruetas, com aberturas de braços que sugerem uma flor a desabrochar, ao mesmo tempo que a banda sonora recupera o seu ritmo e o vai intensificar até culminar num toque de campainha. O facto de a campainha ser a da máquina de escrever que serve de caixa de jóias, e que, com esse

repique, se abre, reforça a simbologia sexual daquele som, acrescentando-lhe a simbologia sexual concorrente da caixa de jóias que revela o seu conteúdo. Depois disto, a música da banda sonora torna-se quase tão suave como quando começara e um pouco mais arrastada e Charisse começa a vestir-se, propriamente. Deixa as longas interações com a roupa a que costumamos chamar interior, que são privadas, e passa a vestir-se socialmente, para fora: põe os brincos, calça os sapatos, veste a saia. A implicação é a de que, até este ponto, estivemos a vê-la despida.

A ideia de um número musical dançado que serve de substituto a algum tipo de actividade sexual não é inaudita. Como Rick Altman diz, “[t]o say that the Production Code banishes the topic of sex is really only to say that after 1934 sex appears on a different level – disguised, displaced, dislocated, but certainly not to be discounted.” (Altman: 169) Jim Collins, por exemplo, no seu ensaio para *Genre: The Musical*, lê um conjunto de danças dos filmes de Astaire e Rogers para a RKO como sendo, cada uma, uma “suggestion of the sexual act” (Collins: 145), e “Silk Stockings” é bastante mais sugestivo do que qualquer dessas danças.

A propósito de um outro número, como “Silk Stockings”, coreografado por Eugene Loring, a dança de *Deep in My Heart* (1954) ao som de “One Alone”, Cyd Charisse comentou: “It was a very sensuous piece, which we were able to get away with because we were dancing it.” (Silverman: 202) A implicação é a de que se estava a fazer qualquer coisa (“it”) pela dança que não poderia ser feito de outra forma. O autor que cita Charisse explica do que se trata: “Mitchell, in his body-tight leotard, and Charisse, in her skirt that parts clear to the waist, all but simulate coitus.” (Silverman: 202) É assim também em *Silk Stockings* e já fora assim trinta anos antes, quando qualquer espectador percebia perfeitamente o que Clara Bow lhe oferecia em *It* (1927).

Vemos, desta forma, como, em certos casos, as palavras que costumam dar tanto jeito ao musical (como Jane Feuer lembra) simplesmente não servem. A propósito de *Silk Stockings*, John Russell Taylor escreveu que “[s]eldom has dance on the screen been so perfectly used as an extension of dialogue, to take over when words fail and tell us things no words can.” (Taylor: 91) De facto, seria inconcebível pôr o solo de Cyd Charisse em palavras, pelas mais diversas razões.

Em 1957, quatro anos depois de *Sexual Behavior in the Human Female*, a parte do relatório Kinsey dedicada às mulheres, ter chocado a sociedade americana com a estatística de que 62% das mulheres adultas se masturbavam, se disséssemos a alguém que podia ir ao cinema ver um filme de Hollywood que abordava a questão da masturbação, teríamos toda a probabilidade de não ser levados a sério. Se, além disso, acrescentássemos que se tratava de um musical (com Fred Astaire!), e que mostrava a masturbação como fundamental para a descoberta da sexualidade adulta e inseparável de uma relação amorosa heterossexual, seríamos muito naturalmente dados como loucos. Este é um exemplo perfeito do que foi dito no primeiro capítulo sobre os números musicais como lugar de vanguarda insuspeito, como fonte de reflexões, experiências e ideias improváveis no contexto da Hollywood oficial, auto-censurada e respeitável, aquilo a que Groucho Marx chamava, em 1959, “one of the stuffiest and most dignified communities in the United States.” (Marx: 167)

“Silk Stockings”, portanto, afirma que o sexo tem um lugar central no cinema, o que já ficava implícito quando citei Rick Altman a dizer que o Código de Produção só fez o sexo mudar de sítio e de aspecto em Hollywood. O sexo não desapareceu e está lá desde o início, como as perseguições de que Stanley Donen se lembra. Não é por acaso que, na discussão inicial de *Sullivan’s Travels*, em que o realizador quer fazer “a picture of dignity, a true canvas of the suffering of humanity” e os produtores querem antes um

“nice musical”, as duas partes estão de acordo numa coisa: qualquer que seja o filme que vai ser feito, vai ser feito “with a little sex in it”. A ideia é a de que o sexo é inevitável.

Se, como fomos vendo, os “prop numbers” sugerem que a arte nasce naturalmente de um despertar dos sentidos para o mundo físico envolvente, “Silk Stockings” sugere que esse momento original é também sexual. O número diz-nos que a arte e a sexualidade vêm do mesmo tipo de impulso, do mesmo estado de presença e absorção completa no próprio corpo e nos sentidos. Assim como é indiferente descrever o solo de Charisse como uma masturbação dançada ou como um ballet masturbatório, percebemos que o que o número faz é aproximar os dois lados, dizer-nos que toda a dança tem algo de sexo e que todo o sexo tem algo de dança.

Poderia dizer-se que esta conclusão da minha leitura de “Silk Stockings” tem como efeito lógico a activação das conotações masturbatórias de outros números musicais. E, efectivamente, esta proximidade entre dança e sexo é intuída também por Steven Cohan a propósito de outros “prop numbers”, incluindo o de Fred Astaire com o cabide, o que o leva a citar Linda Williams e a sua aproximação entre os filmes musicais e os filmes pornográficos.

Both numbers, finally, rely on props [...] to compensate for the female partner’s absence, and the fetishizing use of these props in the dancing raises a provocative suggestion of autoeroticism consistent with Linda Williams’s proposed analogy between the musical and pornography: “To a great extent, in fact, the hard-core feature film is a kind of musical, with sexual number taking the place of musical number” (Williams 1989:124). Specifically, she compares the solo number of a musical to a masturbation number, “a solo song or dance of self-love and enjoyment” (p.133). (Cohan: 92)

Difícilmente se conseguiria uma imagem mais explícita da inseparabilidade que “Silk Stockings” demonstra entre sexo e cinema. Enquanto material filmico, o sexo partilha a riqueza plástica com a dança, as perseguições e o *slapstick*, que se alimentam do fascínio original do cinema com o movimento. Porém, as cenas sexuais exercem uma força ainda maior: acrescentam ao nosso fascínio estético pela imagem em movimento o factor crucial da atracção física e a nossa curiosidade inevitável em relação a temas proibidos, normalmente afastados da vista e da discussão social. Esta é uma curiosidade que tendemos a cultivar quando sabemos que não podemos ser vistos nem culpados, no escuro ou sob a absolvição moral geral da “Arte” (a que voltarei mais à frente), uma curiosidade que o cinema explora como mais nenhum médium: “If you show people a half-dressed wonder when the person inspected seems unaware of being seen, and flaunting it, then the audience become voyeurs, floating on the dream that they might go further.” (Thomson, 2013: 42) Isto é precisamente o que “Silk Stockings” nos mostra, ao mesmo tempo que afirma que o voyeurismo é inerente à experiência do cinema.

De cada vez que Cyd Charisse se vê num espelho ou contempla uma peça de lingerie, “Silk Stockings” está a lembrar-nos de que o olhar é um sentido fortemente erótico. Tendo já mostrado a origem comum da arte e da sexualidade no mesmo tipo de activação dos sentidos, o que intima que há um factor estético na descoberta sexual e, uma implicação menos comunmente expressa, que há qualquer coisa de sexual em toda a experiência estética, o número revela o voyeur em cada espectador. Para o pôr da forma mais simples, se, como disse atrás, toda a dança tem algo de sexo, então todo aquele que assiste tem algo de voyeur. “Silk Stockings”, porém, tem maneiras mais directas de nos dar a sensação de que estamos a transgredir e a espiar, pormenores que revelam a consciência da nossa presença no meio daquela absorção que só nos deveria fazer sentir privilegiados e seguros.



O facto de Cyd Charisse se fechar tão ostensivamente do exterior na introdução ao número poderia já ser suficiente para chamar a atenção para o espectador. Vê-la fechar as cortinas de duas janelas e correr os trincos de duas portas diz-nos que vamos assistir a qualquer coisa de privado, o que pode facilmente tomar a forma de uma constatação de que estamos a mais, de que Ninotchka se esqueceu de nós dentro do quarto. No entanto, se o cinema nos habituou há muito a esta posição, o que nos faz sentir invisíveis, “Silk Stockings” diz-nos que nós não fomos esquecidos, que a nossa intromissão foi detectada, ou prevista.

Quando descrevi aquela que é, talvez, a parte mais sensual deste número, o momento em que Charisse troca a roupa interior por um body de cetim e os movimentos das suas pernas sugerem o efeito que essa peça de lingerie está a ter no seu corpo, disse que ela o fazia entre as cortinas da sala. As cortinas que a vimos começar por fechar são a segunda linha de cortinas transparentes na porta para a varanda. Uma primeira linha, mais do lado da rua, já estava fechada e, quando Charisse fecha as segundas, praticamente deixamos de conseguir ver a rua, o que faz sentido no contexto de oclusão em que isto se passa. Depois, a ideia de se ir despir junto à porta, entre estas duas linhas de cortinas translúcidas, derrota o propósito aparente de as ter fechado, é incompatível com a sua suposta procura de privacidade. É claro que Charisse não está a provocar os

mirões de uma Paris de estúdio: sabe de que lado está a ameaça. Quando Charisse primeiro fechou as cortinas, fê-lo para si mas fê-lo para nós, para sentirmos que somos os únicos a testemunhar aquele momento. Como uma espécie de striptease arquetípico, “Silk Stockings” atrai-nos com essa promessa máxima do voyeurismo e com o alheamento daquela “half-dressed wonder”, mas sabe que estamos a assistir e joga com as nossas expectativas, não nos deixando ver aquilo que mais queríamos ver.

Se este é já um tipo de provocação que tira o espectador da sua invisibilidade voyeurista, há no número mais do que um momento em que se brinca com a possibilidade de o fazer literalmente. “Silk Stockings” diz que nos está a ver e ameaça expor-nos enquanto “peeping toms”. Quando calça as meias de seda e quando põe o vestido no fim, Charisse esconde-se atrás de portas com espelhos. No primeiro destes momentos, a câmara está tão próxima e num ângulo tão frontal que, enquanto vemos a sua perna aparecer de trás do espelho, é inevitável perguntarmo-nos como é que não estamos a ser reflectidos e a aparecer na imagem. Quando Charisse se abraça ao espelho por trás e procura o reflexo da sua perna, parece quase que nos está a garantir que o espelho funciona. No segundo destes momentos, mais perto do fim do número, em vez de termos alguns segundos frente ao espelho para nos perguntarmos como é que a câmara não está a ser reflectida, há um movimento de uma porta que se abre e nos deixa duvidar um instante sobre se vai chegar ao ângulo certo para nos apanhar no reflexo.



É verdade que “Silk Stockings” não chega ao ponto disruptivo de nos mostrar a câmara ou qualquer outra representação da nossa figura enquanto espectadores intrometidos; porém, sem nunca interromper a narrativa e a ficção, pode dizer-se que vai o mais longe que pode nesse sentido. Aliás, não é demais conjecturar que uma quebra auto-reflexiva da lógica interna do filme, como mostrar o espectador ou a câmara, enfraqueceria a própria denúncia do voyeurismo que estaria a procurar reforçar. O efeito da sugestão do número depende de que estejamos embrenhados naquele momento de intimidade alheia, só assim podemos sentir que as pequenas provocações com as cortinas e os espelhos nos são dirigidas e sentir-nos transgressores. Um momento abertamente auto-reflexivo provocaria um distanciamento contraproducente.

Vista a forma como “Silk Stockings” começa a expor o espectador e a ameaçar revelar o segredo que une Hollywood e o seu público, podemos passar agora ao número musical e ao filme que, mais famosamente e mais indiscretamente, interpelaram o espectador enquanto voyeur e disseram que o negócio de Hollywood era o sexo.

“Dames”, um número encenado por Busby Berkeley com uma canção de Harry Warren e Al Dubin, é talvez o ponto culminante do filme com o mesmo nome, todo ele bastante desassombrado quanto ao papel do sexo no cinema e agudamente virado para a questão da censura, que era sem dúvida o principal tema de discussão em Hollywood durante o tempo da sua produção.

Dames estreou em Agosto de 1934, um mês depois da tomada de posse de Joseph Breen como chefe da Production Code Administration, um acontecimento suficientemente publicitado para que toda a indústria soubesse que a política do Código de Produção aprovado em 1930 ia começar a ser levada a sério e tornar-se um factor decisivo na produção de filmes. Por muito inesperado que pareça, dada a fama escapista das produções da Warner com Busby Berkeley, *Dames* foi uma tomada rápida de

posição e uma afirmação da mesma ideia de Rick Altman a que já me referi mais do que uma vez: o máximo que o Código de Produção pode alcançar é um deslocamento e disfarce do sexo, nunca a sua eliminação do cinema.

No seu ensaio “The Image of Woman as Image: The Optical Politics of *Dames*”, Lucy Fischer descreve o filme convincentemente como uma “ingenious parody of the censorship of movies.” (Fischer: 78) A autora lê a associação moralista que o milionário do filme cria, a “Ounce Foundation for the Elevation of American Morals”, como uma caricatura da Legion of Decency americana e vê o uso constante, no filme, das iniciais intrincadas da fundação, “the O.F. for the E. of A.M.”, como ecoando pateticamente a conversa contemporânea em Hollywood, abundante em referências à MPPDA e à PCA.

Como Lucy Fischer diz, o filme mostra-nos Ezra Ounce, o milionário censor, como “a blustering fool, a repressed, adolescent man” (Fischer: 79). Poderíamos ainda acrescentar que é uma flor de estufa nervosa, isolado do mundo numa espécie de torre de marfim, como o mostra a sequência inicial com o “elevador especial para a torre” a partir do vigésimo-quinto andar e com os sucessivos postos de segurança, guardas armados e portas trancadas. Ounce é um censor tão afastado do mundo que, como seria de esperar, é terminantemente contra o consumo de álcool mas é alcoólico sem o saber (é viciado num remédio com 53% de álcool) e entrega o trabalho da censura e da elevação das morais a uns “cavalheiros” que são um conjunto de gangsters do mais pitoresco possível.

A outra encarnação da censura em *Dames* é a prima do milionário Ezra Ounce, Mathilda, uma pilha de nervos que fala com fírias, e cuja principal motivação é agradar ao primo e herdar os milhões que ele prometeu. Este personagem representa abertamente a voz da censura na cena em que o marido está furioso ao telefone e ela interrompe as suas pragas antes de as podermos ouvir. Quando o marido, já censurado,

diz que ligou para “every blankety-blank drugstore in this town”, Mathilda ainda lhe diz que tenha cuidado com a linguagem porque o primo pode ouvi-lo, mostrando o ponto ridículo a que os autores de *Dames* imaginavam a censura a chegar.

Numa cena com a filha, Mathilda é acusada de nunca ter pensado em mais nada senão no dinheiro do primo e, quando a filha lhe diz que não quer saber de Ounce nem do dinheiro dele, responde “Barbara, that’s almost sacrilege”. Este endeusamento do dinheiro é aquele de que muita gente sempre culpou Hollywood e, no contexto da instauração oficial da auto-censura na primeira metade dos anos 30, a principal razão para a súbita piedade católica da indústria. *Dames* diz-nos, na figura de Mathilda, aquilo que todos sabiam: “this was the primary rationale for Hollywood’s self-regulation: the urgent necessity that movies do not disturb the political and social status quo in American society or interrupt the flow of box office dollars with controversial material.” (Bernstein: 2)

Lucy Fischer defende ainda, no seu ensaio, que há um jogo irónico entre a história do filme e os números de Berkeley, que enquanto a narrativa “proceeds to spoof the need for censorship of female sexuality, the Berkeley numbers intercede to present it in more slyly perverse configurations than Ezra could have anticipated” (Fischer: 79). Apesar de a autora sublinhar a divisão entre os dois modos – sugerindo que a história troça da necessidade da censura pela tepidez sexual da “antiseptic Ruby Keeler” (Fischer: 79) e que os números subvertem essa inocência – o que me parece resultar dos aspectos da narrativa que descrevi nos últimos parágrafos é que a troça da censura é mais feita pelo escárnio dos censores do que pela inocuidade do material e que os números alinham perfeitamente nessa ofensiva. Os números de *Dames* são a provocação final aos censores, mostram a consciência dos seus autores de que, como disse Cyd

Charisse, “you could get away with an awful lot, [...] so long as you were dancing.”

(Silverman: 202)

Toda esta auto-reflexividade patente de *Dames* tornou o filme num dos objectos preferidos da crítica do género musical e o número central “Dames” no alvo de muita dessa atenção. Rick Altman articula a relação que sugeri atrás sobre a sexualidade no ecrã e o voyeurismo do espectador ao dizer que “[t]he Dubin and Warren song lyric identifies a show’s power quite specifically with woman’s lure” (Altman: 217) e que “we can certainly identify with spectators who pay good money for a ticket to observe feminine beauty, for the condition of our seeing *Dames* is precisely that we have already bought such a ticket”, ou seja, “*Dames* is about us, the audience watching *Dames*.”

(Altman: 233)

Apesar do cuidado de Altman, que fala na “atração” feminina e em “observar a beleza feminina”, outros críticos falam abertamente em voyeurismo. Jerome Delamater diz que as partes do número “in bathrooms and boudoirs [...] support a voyeuristic interpretation” (Delamater: 37) e Lucy Fischer afirma explicitamente que “[t]he number which most clearly transposes the issue of voyeurism into stylistic terms is “Dames.” (Fischer: 82) De facto, “Dames” não é um número que se preste a rodeios: acusa a experiência do cinema de estar envolta num discurso hipócrita, em desculpas, e intima directamente o espectador para que diga a verdade e assuma que vai ao cinema só para ver as “dames”.



Na primeira parte do número, antes da sequência em que várias mulheres tratam a câmara como um intruso bastante mais explicitamente do que vimos Cyd Charisse fazer, Dick Powell está numa reunião com os produtores de um espectáculo. A discussão anda em torno do factor determinante para o seu sucesso. As primeiras opiniões expressas à volta da mesa encenam o conflito entre enredo e canções que vimos, no capítulo anterior, que marca a discussão sobre o musical desde os primeiros tempos. Talvez não por acaso, visto que o diálogo prepara o arranque do número musical, a maioria dos produtores à mesa acha que as canções são mais importantes que a história: “Listen, nobody cares about the story, people want songs!” Ainda assim, a discussão alarga-se para incluir outros factores como o elenco e a publicidade, até que Powell encerra a discussão com a força retórica superior que qualquer canção costuma ter sempre num filme musical.

Who writes the words and music

for all the girly shows?

No one cares, and no one knows.

*Who is the handsome hero
some villain always frames?
But who cares if there's a plot or not,
when they've got a lot of dames?*

*What do you go for,
go see a show for?
Tell the truth,
you go to see those beautiful dames.*

Com a ajuda do ritmo, da melodia, e de rimas engraçadas, Powell não tem nenhuma dificuldade em convencer-nos de que aquela é a verdade sobre o entretenimento. Por mais discussões que haja sobre se Hollywood é arte (“I don’t put in a cent till we get the best playwright”) ou negócio (“It’s the publicity!”), tudo acaba por se resumir ao sexo. E se podíamos ainda guardar algumas esperanças feministas de que “dames” não fosse necessariamente sinónimo de sexo, a letra da canção não deixa espaço para dúvidas.

*Oh, dames
are temporary flames
to you,
Dames,
you don't recall their names,
do you?
But their caresses
and home addresses
linger in your mem'ry of those beautiful dames.*

O anonimato de mulheres e compositores, nas duas partes da letra que citei, é semelhante e igualmente irrelevante para o sucesso do espectáculo, desde que as “dames” estejam lá. Esta atitude sexista é sublinhada pelas respostas de Powell ao telefone durante esta parte do número: se a secretária lhe anuncia um homem, ele está ocupado, se anuncia uma mulher, pode entrar. O número afirma definitivamente o sexismo da canção de Dubin e Warren com a piada que prova que ninguém se importa com a identidade dos compositores ou das raparigas que povoam estes espectáculos: depois de dizer à secretária que não pode falar com o “Mr. George Gershwin”, Powell diz-lhe alegremente que mande entrar, entre outras, a “Miss Dubin” e a “Miss Warren”.

Assim, não se pode dizer que sobre muitas dúvidas sobre o papel das “dames” no contexto deste número, pelo que a questão do voyeurismo é inevitável. Como vimos na análise de “Silk Stockings”, e também na abordagem algo perifrástica de Altman ao voyeurismo de *Dames*, a questão da identificação do espectador com o destinatário voyeur daquelas acusações é fundamental. Fischer e Altman não têm dúvidas nenhuma de que esta identificação acontece facilmente em *Dames* e Jane Feuer descreve como o número nos dirige directamente o apelo para que deixemos de participar nas mentiras de Hollywood, de nos desculpar com a arte e com as canções, confessando que vamos ao cinema por causa do sexo (“Tell the truth!”): “through a cut similar to that which excluded the internal audience, the remark is addressed directly to us.” (Feuer: 41)



Feuer, no entanto, não parece querer comprometer-se com a identificação entre o olhar da câmara e o do espectador e procura descrever o número como reconfortante, e não incómodo, para o espectador: “The “Dames” number seems to want to reassure us that the secrecy upon which cinematic voyeurism is based will always be protected by the camera’s intervening eye.” (Feuer: 42) É claro que ninguém está a dizer que números como este e “Silk Stockings” têm o mesmo efeito no espectador que ter alguém a bater-lhe à porta e a acusá-lo de espiar os vizinhos no banho. No entanto, na medida limitada em que o cinema pode perturbar a invisibilidade do espectador, dir-se-ia que este número está muito longe de ser reconfortante.

A posição de Feuer ao dizer que a câmara desaparece para que um personagem se-nos dirija directamente mas que também está presente enquanto “olho mediador” é contraditória e criticamente insustentável. Por um lado, a autora mostra sentir a força da construção retórica que o filme usa para incluir o espectador e o afectar; por outro, não

consegue realmente levá-la a sério e procura maneiras de racionalizar essa reacção, por exemplo, a de dizer que o número fala em voyeurismo para reconfortar o voyeur, o que seria, pelo menos, uma ideia contraproducente. Pelo contrário, em *Dames*, meterem-se com a câmara é meterem-se connosco.



Tanto Altman como Fischer demonstram que, para usar a expressão de um deles, a “política óptica” de *Dames* assenta fundamentalmente numa associação da actividade de olhar e da câmara à figura masculina e da imagem, do visível, à figura feminina. Ambos são sensíveis à retórica do filme que nos diz que “male = camera/eye, woman = image” (Altman: 232) e que “the ‘Kino-Eye’ has become that of a Peeping Tom.” (Fischer: 82) Fischer nota ainda como, apesar da importância da câmara, o seu principal papel é o de envolver o espectador na acção, razão pela qual Berkeley tende a escondê-la: “Although Berkeley plays on the notion of camera as voyeuristic tool, he nonetheless conceals its presence. While mirrors figure dominantly [...] they are most often false surfaces which refuse to reflect an image of the camera or the man who

stands behind it.” (Fischer: 83) O papel destes espelhos e da sua recusa em reflectir-nos já ficou visto no contexto de “Silk Stockings”.

Até Jane Feuer, numa passagem em que reconhece no filme uma maior capacidade de provocar o espectador, diz que ele nos força a “assume the persona of a lustful male at a girly show” (Feuer: 41). Talvez o filme não chegue a fazê-la sentir-se na pele de um voyeur masculino e talvez seja por isso que a autora não acredita que o número possa chegar a incomodar alguém. No entanto, não é difícil de imaginar que muita gente, como Altman sugere, se tenha identificado com o alvo de *Dames* e se tenha sentido exposto. Para qualquer “lustful male”, “Dames” é relativamente desconfortável. É muito mais fácil dizer “lá está o filme a troçar dos voyeurs” do que dizer “lá está o filme a ridicularizar-me”. Feuer, aliás, mostra ser sensível a esta questão da identificação com o alvo do escárnio a propósito de outro filme, que considera ser mais problemático para a relação entre o musical e o público. A propósito de *Nashville* (1975), Feuer escreve: “It’s easy to identify with the applause that greets a Fred Astaire number but it’s hard to identify as mindless and manipulated sheep. Entertainment indicts its own audience at the risk of losing it.” (Feuer: 112) *Dames*, quarenta anos mais cedo, já estava muito perto deste efeito.

A experiência de *Dames*, e em especial do número central, lembra-me inevitavelmente de uma parte de *Raw* (1987), o filme do mais famoso espectáculo de comédia de Eddie Murphy. Perto do meio do filme, Murphy pede aos homens que são fiéis às respectivas mulheres que aplaudam, apenas para os interromper e lhes dizer: “Stop, you lyin’ motherfuckers, stop!” Depois disto, Murphy expõe a teoria sexista de que os homens são por natureza incapazes de manter uma só parceira sexual. Se esta maneira de pôr os espectadores masculinos na berlinda por causa de práticas sexuais socialmente problemáticas já evoca o “tell the truth” que Dick Powell nos dirige no

princípio da canção, as reacções que Murphy imagina que a sua teoria provoca no público parecem-me hipóteses perfeitamente verosímeis de reacções ao número musical “Dames” em 1934.

Murphy imagina os homens na plateia do seu espectáculo a fazer-lhe sinais e mandá-lo calar, “Yo, Ed, shut the fuck up, man!”, o que é improvável que alguém tenha dito a Dick Powell por várias razões. Ainda assim, não parece demasiado fantasioso conjecturar que tenha havido espectadores com vontade de dizer coisas parecidas. O regresso a casa que Murphy imagina para o casal que foi assistir ao seu espectáculo, com a mulher a perguntar “You don’t really be foolin’ around like Eddie Murphy says you do?” e o homem a disfarçar e a tentar mudar de conversa, é uma óptima imagem do tipo de desconforto e constrangimento do espectador masculino que tivesse de explicar à namorada ou à mulher que não ia ao cinema só para ver mulheres bonitas a exporem-se. Mais uma vez, não se trata de dizer que é o mesmo que uma condenação judicial mas, dentro dos limites do médium e da Hollywood clássica, poucos filmes se atrevem a uma denúncia tão aberta como a de *Dames*.

Ainda no regresso a casa que Eddie Murphy descreve, depois de a mulher confrontar o homem sobre a sua fidelidade com a pergunta que citei, o homem fica uns segundos em silêncio, com um sorriso amarelo idiótico, até que força uma pequena gargalhada e responde, com a falta de eloquência característica de quem está atrapalhado: “No, baby, that’s just jokes!” No regresso a casa que eu imagino depois de *Dames*, com a devida substituição por “that’s just songs”, a resposta encaixa-se perfeitamente. “That’s just songs” ou “that’s just jokes” são maneiras correntes de reconhecer e expressar a complexidade da relação entre a arte e a realidade. É esta mesma complexidade que dita que possa haver uma identificação enquanto destinatário

das interpelações artísticas ou não e que, por isso, também nos deixa sair de apertos com respostas como “aquilo eram só piadas”.

Foi a este efeito que, páginas atrás, me referi como a “absolvição moral geral da arte”. A ideia é a de que piadas e canções e coisas ditas em espectáculos, no geral, são para tomar com um grão de sal. Por sua vez, o que parece estar por detrás desta ideia é a sensação tão frequente de que as coisas que a arte diz nem sempre parecem ser determinadas por qualquer atenção à verdade, a sensação de que a arte nem sempre se preocupa com factos. Assim, descontar a relevância das implicações de um filme na nossa vida dizendo “that’s just jokes” ou “that’s just songs” é chamar a atenção para os funcionamentos e critérios internos da arte, em que nos concentrámos no primeiro capítulo. Trata-se de reconhecer que objectivos como ser engraçado ou agradável de ouvir podem ser mais importantes para o que se diz em contextos artísticos do que fazer sentido ou respeitar a verdade. Isto explica que, numa parte da letra de “Dames” que citei atrás, os homens não se lembrem dos nomes das mulheres mas, inverosivelmente, se lembrem das suas moradas: “names” rima com “dames” e “caresses” com “addresses” e a lógica interna da rima sobrepõe-se à da estatística e probabilidades, o que não costuma acontecer na vida real.

No capítulo anterior, quando escrevi que o número musical era, por excelência, o lugar da arte dentro dos musicais de Hollywood, onde os investidores não intervinham e os fazedores aproveitavam para testar limites e superar os pares, essa divisão prendia-se com o tipo de percepção da relação entre arte e realidade que descrevi nos últimos parágrafos. Homens de negócios tendem (perdoe-se a generalização) a desconfiar de domínios que não sejam guiados pelas probabilidades e pela estatística. Se não é provável que muitas pessoas tenham aprendido lições de vida com a história de um musical, o que é certo é que os números são vistos como ainda mais apartados da nossa

realidade, são exceções lógicas à narrativa, que se costuma parecer minimamente (e ainda mais pelo contraste com os números) com aquilo a que chamamos vida. Assim como o homem de Eddie Murphy pode isolar a comédia dizendo “that’s just jokes”, como se o mundo das piadas fosse completamente diferente daquele em que habita, também no musical de Hollywood houve uma grande tradição de não levar a sério (de não trazer para a vida “a sério”) o que era dito nos números musicais.

Esta tendência para descontar alegações cantadas ou dançadas é visível em certas demonstrações de perplexidade crítica para com o género musical. Quando James Agee escreve que “musicals are forgiven almost anything” (Agee: 429) ou quando Otis Ferguson diz que, do musical, “you can’t expect anything” (Ferguson: 117), estão a expressar a opinião comum de que os musicais são ainda mais artificiais e menos de fiar que o restante cinema. Trata-se de uma falta de confiança que explica que poucas pessoas tenham dado atenção à retórica dos números musicais e justifica a ideia de Cyd Charisse de que “you could get away with an awful lot, [...] so long as you were dancing”. Esta relação com os números musicais, em particular, e a ideia da absolvição moral da arte, no geral, tiveram ainda uma outra ilustração num musical que me parece pertinente comentar.

Em *Dance, Girl, Dance* (1940), Maureen O’Hara é uma aspirante a bailarina, com muito talento mas sem dinheiro, que tem de fazer um papel cómico num espectáculo de teatro burlesco para sobreviver. Ao contrário de *Dames* e *Silk Stockings*, o filme procura distinguir “Arte” de entretenimento barato que apela aos instintos mais básicos, como o sexo. No entanto, no processo de afirmar essa distinção, mostra várias vezes a proximidade e a confusão entre as duas áreas, como quando um produtor pergunta a uma corista se ela sabe dançar e ela responde, languidamente, que “it’s been called that” (outra vez o “it”). Perto do fim da história, O’Hara interrompe o seu bailado

(que é suposto ser cómico para os espectadores que vão ao burlesco mas, a nós, não nos parece) e confronta a audiência, verbalizando de uma maneira bastante dura aquilo que tenho vindo a dizer que *Silk Stockings*, e mesmo *Dames*, apenas sugerem: “50 cents for the privilege of staring at a girl the way your wives won’t let you. What do you suppose we think of you up here?”

Como *Dance, Girl, Dance* pretende salvaguardar a hipótese de uma arte e de um tipo de espectador não limitados a uma relação de exibição e voyeurismo, não usa os processos retóricos de *Silk Stockings* e *Dames* para nos identificar com a audiência do burlesco. Pelo contrário, o filme encoraja-nos a distanciarmo-nos daquele público, pelo que é menos fácil de sentir na pele as acusações que O’Hara lhe dirige. Ainda assim, o maior interesse está no que se segue ao momento de ruptura de O’Hara. No meio do desconforto e da incerteza geral, uma mulher, que assistia ao espectáculo por motivos que o enredo explica, identifica-se com a posição ética de O’Hara e levanta-se para bater palmas. Com isto, o público atacado convence-se imediatamente de que o discurso da bailarina faz parte do espectáculo e desata a aplaudir, reacção que percebemos logo que O’Hara não procurava nem esperava. O que aquela audiência faz é recambiar uma agressão directa às suas convicções e ao seu tipo de vida para o domínio inofensivo do número musical. Depois de um momento de dúvida, a saída mais fácil é isolar aquelas acusações no mundo das “jokes”, das “songs”, do espectáculo e usar a arte como desculpa e absolvição moral.

Como referi, esta absolvição moral também permite aos fazedores de arte dizer “that’s just jokes” e, nas palavras de Cyd Charisse, “get away with an awful lot”. Os autores dos números musicais contavam com a fraca reputação epistemológica da arte e atreviam-se a dizer coisas com canções e danças que nunca passariam pelos vários censores se fossem postas no diálogo normal dos filmes. As análises de “Silk

Stockings” e “Dames” neste capítulo comprovam o que disse no anterior: a experimentação artística tem sempre um lado técnico e um lado temático. Este género, em que, segundo Altman, como em todos os géneros, “[t]he same fundamental conflicts are resolved over and over again in similar fashion” (Altman: 331), tinha nos números um lugar para dizer coisas novas.

Os dois filmes a que nos dedicámos neste capítulo usam essa margem de manobra que os números possibilitam para lembrar as origens comuns do cinema e do desejo físico e afirmar a centralidade do sexo na história do médium. Contra censores e contra as vozes oficiais da indústria, que o musical clássico supostamente representava, estes dois musicais (ambos considerados clássicos) alegam que Hollywood, seja culturalmente vista como arte ou como negócio, tem um impulso vital, como todos, mais básico: o sexo. Isto significa reavaliar o valor cultural do cinema como, ao mesmo tempo, menos glamoroso e mais fundamental. Significa também questionar as motivações do público, que, se os dois números não condenam abertamente, como Maureen O’Hara no burlesco, pelo menos expõem como suspeitas. Estes números dão sinais de uma crise de confiança entre Hollywood e a sua audiência; os dois filmes do capítulo seguinte abordam essa crise directamente e tomam-na como o seu principal objecto de reflexão.

III

No final do capítulo anterior, sugeri que os dois filmes que analisei, *Silk Stockings* e *Dames*, ao mesmo tempo que defendiam a centralidade da temática sexual na história do cinema, revelavam uma visão desiludida das razões pelas quais as audiências teriam permanecido fiéis ao cinema e a Hollywood. Descrevi as acusações de voyeurismo que os dois filmes fazem ao espectador como uma forma de quebra do contrato silencioso entre Hollywood e o seu público, parecida com o caso da bailarina de Maureen O'Hara em *Dance, Girl, Dance*, a confrontar a audiência com os seus impulsos menos nobres e a perguntar-lhes “What do you suppose we think of you up here?”

Perguntas como esta perturbam o equilíbrio da relação entre produtores e consumidores de entretenimento e sugerem uma crise de confiança da parte de Hollywood. Se *Dames*, que estreou em 1934, é desconfiado e cínico em resposta aos ataques sociais a Hollywood que determinaram a implementação séria da censura e do Código de Produção, *Silk Stockings*, na segunda metade dos anos 50, foi produzido no meio de uma sensação de abandono ainda mais palpável e muito mais preocupante para Hollywood. Os dois filmes que vamos seguir de perto neste capítulo, concentrando-nos, como sempre, num número musical de cada, são sem dúvida os musicais que mais revelam essa preocupação e, de maneiras diferentes, reflectem sobre a falência da ligação tradicional entre as audiências e o cinema americano.

Singin' in the Rain (1952) e *A Star is Born* (1954) diferem dos dois filmes do capítulo anterior, no que toca à questão da relação entre Hollywood e o público, por se

centrarem nessa questão. Ao contrário de *Dames e Silk Stockings*, que revelavam insegurança e levantavam suspeitas enquanto falavam de outro assunto, os dois filmes que vou discutir neste capítulo têm essa insegurança como motivação principal, são respostas à sensação de crise que os rodeava. Enquanto respostas, são diferentes. *Singin' in the Rain* mostra a postura positiva de quem, reconhecendo as dificuldades, acredita que podem ser ultrapassadas e procura trazer as audiências de volta a Hollywood. *A Star is Born* é uma refutação da posição de *Singin' in the Rain* e condena o cinema e o entretenimento, pelo menos nos moldes hollywoodescos.

Antes de passarmos a ver de perto como cada um destes filmes elabora a sua reflexão sobre cinema e espectador, parece-me útil falar um pouco sobre o contexto de crise em Hollywood que ambos enfrentam. Vários aspectos de *Singin' in the Rain* e *A Star is Born* evocam esse ambiente, pelo que uma descrição breve de algumas transformações culturais nos Estados Unidos pós-Segunda Guerra e de como Hollywood as sentiu vai contribuir para tornar a discussão dos filmes mais clara e para que as questões que estes levantam pareçam menos abstractas.

Sabemos hoje que o princípio dos anos 50 assinalou o declínio que viria a acabar com aquilo a que se costuma chamar o período clássico de Hollywood ou a era dos estúdios. Tanto Jane Feuer como Rick Altman, que estabelecem a ligação fundamental entre o musical e a Hollywood clássica, incluem o fim do género no conjunto de sintomas que anunciou a mudança de paradigma na passagem para a década de 60: “When the musical began to decline, Hollywood as a whole could not be far behind.” (Altman: 198) É difícil imaginar uma explicação única para o fim do sistema clássico dos estúdios, mas há vários factores que são normalmente apontados como decisivos. O período de expansão económica que se seguiu à Segunda Guerra levou muitas pessoas para os subúrbios das cidades americanas, para longe dos cinemas; trouxe a televisão,

aliciantemente mais cómoda do que uma deslocação à cidade para procurar entretenimento. A par de mudanças como estas, com o chamado Paramount Decree, em 1948, a justiça americana condenou o monopólio de Hollywood sobre o negócio do cinema e obrigou os grandes estúdios a vender as suas cadeias de exibição por todo o país. Os estúdios deixaram de poder dar o escoamento dos seus filmes por garantido, passando a sentir-se muito mais nas mãos dos exibidores e do público.

Estas mudanças fazem parte de uma conjuntura que costuma ser responsabilizada pelo fim da Hollywood clássica retrospectivamente, à distância de pelo menos alguns anos. Se nos dá uma ideia do que se passava ao tempo da produção de *Singin' in the Rain* e *A Star is Born*, não é certo até que ponto as pessoas que faziam os filmes tinham consciência das causas por trás das transformações. O que é certo é que sentiam algo de simultaneamente mais concreto e mais inefável e difícil de explicar: uma deserção ostensiva por parte do público, com manifestações de uma mudança de gosto antipática aos códigos de Hollywood.

Unlike the crises of the pre-Code era, Hollywood was not beset by an inert economy or bedeviled by out-of-joint bluenoses: it was ridiculed, shrugged off, and abandoned. Trade press pundits and studio producers puzzled over the “lost audiences” as if the throngs so lately milling in lobbies and snaking around the block had simply been misplaced [...] (Doherty: 292)

Thomas Doherty descreve o desaparecimento das bichas longuíssimas de espectadores que *Up in Arms* dava como inevitáveis em 1944. Fosse qual fosse a noção que as pessoas em Hollywood tinham do que estava a acontecer, isto era o que elas viam: o desaparecimento das audiências e o surgimento de um discurso público que desprezava Hollywood. É este tipo de abandono sentido quase pessoalmente que marca

Singin' in the Rain e *A Star is Born* e subjaz às suas descrições do entretenimento.

Como Doherty disse a propósito do slogan da Motion Picture Association of America em 1950 – “Movies Are Better Than Ever!” – “however good or bad the movies, business was worse than ever, confidence lower than ever.” (Doherty: 292)

Não surpreendentemente, este período entre o fim da década de 40 e os meados da de 50 foi das poucas alturas a propósito das quais alguém falou em pessimismo no género musical. Como fomos vendo ao longo dos dois capítulos anteriores, nem todos os musicais são fáceis de resumir à receita que o produtor recomenda em *Sullivan's Travels*: “nice, clean young people who fell in love, with laughter and music and legs”. Porém, como diz Jane Feuer, o género foi marcado por um “naive optimism” (Feuer: xi) geral que o definiu no imaginário comum e também para a maioria dos críticos. As duas excepções, os dois críticos que realmente param para nos fazer notar tendências mais sombrias do que seria de esperar no musical, são Rick Altman e David Thomson.

Altman lembra-nos de que as origens do musical de Hollywood foram muito diferentes do período de “comédia musical” que funcionou durante a maior parte da vida do género e se tornou naquilo em que as pessoas pensam quando pensam em musicais. O musical de Hollywood começou por assentar numa concepção trágica do entretenimento e da vida, no tropo do palhaço triste, que nos diz que “the performer must sacrifice his own happiness in order to assure that of the audience, all the while covering his own misery with the clown's mask” (Altman: 228). Assim, em filmes dos finais da década de 20, como *The Singing Fool* (1928) ou *On With the Show* (1929), o género não era o que hoje se imagina. No entanto, Altman reconhece a transformação que explica a ideia hoje generalizada, dizendo que um mito oposto, o do palhaço feliz, se tornou “an essential one throughout the heyday of the show musical” (Altman: 228). Para o autor, dois números musicais representam, por

excelência, este mito do palhaço feliz, “Be a Clown” de *The Pirate* (1948) e “Make ‘em Laugh” de *Singin’ in the Rain*.

David Thomson associa o período de transformação em Hollywood depois da Segunda Guerra a sintomas de ansiedade precisamente em *Singin’ in the Rain*. A propósito do famoso número musical de Gene Kelly a cantar (e dançar) à chuva, o autor fala de solidão e de uma “movie culture beginning to realize what was slipping away” (Thomson, 2013: 239). Porém, Thomson reconhece imediatamente, aliás, como Altman, que a tendência mais ominosa é uma excepção e que a força central do género foi a da celebração e da felicidade. O crítico diz que não é seu objectivo “to take the musical over the state line and into noir” (p. 239) e, para contrabalançar, refere, também como Altman, dois números musicais que exemplificam aquilo a que chama “innocent celebration in the M-G-M musical” (p.239). As escolhas de Thomson são “The Night They Invented Champagne” de *Gigi* e “Make ‘em Laugh” outra vez.

Tanto Altman como Thomson recorrem a números musicais quando precisam de exemplos de felicidade ingénua; que é o oposto daquilo que tenho vindo a fazer até este ponto, ao defender a riqueza dos números em subversão e crítica. Essa minha convicção mantém-se. É exactamente no número de *Singin’ in the Rain* que ambos usam como modelo de diversão ligeira e desassombrada que encontro o maior foco de angústia deste filme e uma das representações mais ácidas do processo do entretenimento no género musical. Apesar da opinião de Thomson, parece-me que o principal interesse de “Make ‘em Laugh” está no facto de não ser uma celebração inocente, mas sim uma manifestação de optimismo que é minada por reservas sobre a sua própria possibilidade. “Make ‘em Laugh” é um número desiludido sobre as relações do entretenimento, que está nos antípodas do mito feliz que Altman vê nele.

O número subscreve a teoria pessimista do palhaço triste, associando-se-lhe explicitamente ao citar uma das histórias mais famosas de palhaços-mártires, *Pagliacci* (1892), a ópera de Leoncavallo.

Na lógica da história de *Singin' in the Rain*, “Make ‘em Laugh” é executado por Cosmo (Donald O’Connor) para animar Don (Gene Kelly). Don conheceu Kathy (Debbie Reynolds), por quem ficou muito interessado, no princípio do filme e, na cena que prepara este número, ficamos a saber que passou as últimas três semanas a tentar encontrá-la, sem sucesso. Enquanto atravessam, no estúdio, rodagens de vários filmes, Don e Cosmo conversam sobre cinema e sobre Kathy, até que Cosmo sacode o amigo e faz um discurso em que lhe lembra de que é um actor e um actor sabe que “The show must go on!” Depois disto, Cosmo canta “Make ‘em Laugh” enquanto faz vários truques de *slapstick*, como chocar contra paredes e ser atirado de tábuas, acabando com uma parte exclusivamente acrobática, sem canção, cada vez mais intensa, que o deixa exausto no chão.



Uma das coisas que Cosmo diz a Don antes de começar a cantar é (com uma careta exagerada de quem chora): “ridi, pagliacci, ridi”; uma citação, em mau italiano, de “Vesti la Giubba”, a ária trágica por excelência dos *Pagliacci* de Leoncavallo. Nesta ária, tornada imensamente popular por Caruso, que a gravou várias vezes na primeira década do século XX, o palhaço convence-se a ir desempenhar o seu papel de rir e fazer rir (“Eppur è d'uopo, sforzati! [...] ridi, Pagliaccio, e ognun applaudirà!”) depois de descobrir que foi traído pela mulher. Se podemos conceder que há um humor esperto no uso que Cosmo faz desta referência para redimensionar os problemas do amigo, ou seja, se podemos admitir que a citação não nos transporta necessariamente para o domínio da tragédia, sabemos, pelo menos, que a alusão a esse domínio a propósito do ofício do actor mostra uma elaboração incompatível com uma “innocent celebration”. O resto do número só vem eliminar quaisquer vestígios dessa suposta inocência.

A referência a palhaços antes de “Make ‘em Laugh” tem ainda um outro efeito curioso. Ao contrário de praticamente todas as outras canções de *Singin’ in the Rain*, que foram escritas por Nacio Herb Brown e Arthur Freed para musicais anteriores e são aqui recuperadas, “Make ‘em Laugh” foi escrita, por ambos, de propósito para o filme, já durante a rodagem. Foi logo reconhecida, por muitas das pessoas envolvidas na produção, nomeadamente pelos realizadores e argumentistas, como um plágio da outra celebração do entretenimento que Altman refere, “Be a Clown”, de Cole Porter, “which had been written, also at Kelly’s request, for a 1948 Freed picture, *The Pirate*” (Wollen: 32). Dada esta proximidade entre as duas canções, pôr o personagem a falar de palhaços antes de começar a cantar “Make ‘em Laugh” é um convite a que as comparemos. Tanto Altman como Thomson associam as canções uma à outra, Altman a propósito do mito do palhaço feliz, como vimos, e Thomson na sua entrada sobre

Singin' in the Rain em *Have You Seen?*. Essa associação parece influenciar a leitura inocente e soalheira que os dois críticos fazem de “Make ‘em Laugh”, mas há diferenças importantes entre as duas canções.

“Make ‘em Laugh” é bastante menos optimista que “Be a Clown”, sendo que esta também está longe de ser ingénua ou inocente, o que não é de estranhar numa composição de Cole Porter. “Be a Clown” é interpretada duas vezes por Gene Kelly em *The Pirate*. No fim do filme, com Judy Garland, o acompanhamento, assente em grande parte em cordas e sopros ligeiros, é mais lírico e sonhador, pensado como epílogo da aventura e celebração da união do par romântico. Na outra versão, com os Nicholas Brothers, a percussão e os metais têm maior destaque, a interpretação musical é mais sonora e garrida, condizendo com a exuberância acrobática que caracteriza esse número. Mesmo quando comparada com esta versão mais intensa, “Make ‘em Laugh” tem uma sonoridade mais directa e imperativa. Principalmente se compararmos a frase melódica que corresponde ao refrão, certas nuances de “Be a Clown” desaparecem e o seu tom complacente é substituído por uma sincopação quase militar.

Estas pequenas divergências melódicas encontram correspondência nas letras das canções, que denunciam posições diferentes em relação ao papel do actor e aos benefícios do entretenimento. Na segunda frase do refrão, onde a letra de Cole Porter proclama “all the world loves a clown”, a de Freed pergunta “don’t you know everyone wants to laugh?” A unanimidade, a concordância geral expressa na primeira frase é substituída, na segunda, por uma divisão: há uma acusação ou, no mínimo, uma dúvida a propósito da sintonia entre o actor interpelado e o resto do mundo. Esta postura acusatória é reiterada no número pelo facto de Cosmo esbofetear Don com um chapéu no momento em que lhe pergunta “Don’t you know everyone wants to

laugh?” (por oposição, Kelly, em *The Pirate*, ilustra por mais do que uma vez “all the world loves a clown” com um abraço a si próprio e um sorriso.)



Grande parte da letra de “Be a Clown”, na verdade, também assenta numa divisão do tipo “nós e eles” entre o palhaço e o público, como em “show 'em tricks, tell 'em jokes”. Porém, o que se sobrepõe na canção é uma retórica de sobrevivência reconfortante para o actor, uma filosofia de vida que diz que parecer inferior e tonto é a melhor maneira de sair por cima, formulada várias vezes, mas melhor sintetizada no dístico “act a fool, play the calf /and you'll always have the last laugh”. Este conforto está largamente ausente de “Make ‘em Laugh”, cuja manobra retórica principal é a criação de uma disparidade suficientemente grande entre o valor humano do público e os sacrifícios que o actor faz por ele para que o próprio exercício do entretenimento pareça uma loucura injustificável. O número aprofunda a tragicidade intrínseca do entretenimento em “Vesti la Giubba” ao tornar óbvio que os espectadores não merecem o sofrimento do artista.

O retrato que “Make ‘em Laugh” faz das audiências é, no mínimo, sarcástico. Nos versos de Freed, o público é descrito como uma massa acrítica, pouco sofisticada e incapaz de evoluir. A receita para o sucesso, para os ver a formar bichas (“standing in lines”), é dar-lhes palhaçadas velhas que resultavam nas tabernas (“old honky-tonk monkeyshines”), piadas sentimentalistas com “plenty of hoke”. O facto de a letra citar conselhos dados pelo pai e pelo avô ao cantor, mais do que em “Be a Clown”, que é por inteiro uma citação de conselhos maternos, sublinha a ideia da estagnação do gosto, sugere um efeito transgeracional *ad aeternum*. À luz desta visão do público, lembramo-nos de que também o momento em que Cosmo bate em Don com um chapéu configura uma agressão a um espectador. Don, em “Make ‘em Laugh”, é simultaneamente o actor acusado de não saber o que toda a gente quer (“Don’t you know...”) e o espectador que Cosmo começou por sentar à força e em que descarrega as suas frustrações de actor, atacando-o na letra da canção e à chapelada.

Como disse, a este retrato pouco lisonjeiro do público, “Make ‘em Laugh” opõe ainda uma lista de sacrifícios que o actor tem de fazer, todos bastante mais tangíveis que os de “Be a Clown”. A letra de Cole Porter fala em grande medida de usar roupas tontas e fazer figura de parvo em abstracto, com apenas uma instância de violência física, “they all’ll come to call if you can fall on your face”. A de Arthur Freed, muitíssimo mais curta, inclui o verso-*slapstick* “take a fall, butt a wall, split a seam” e ainda escorregadelas em cascas de banana e “a great big custard pie in the face”. Esta distribuição da violência nas duas letras é reflectida na interpretação física dos números. “Be a Clown” só na sua segunda versão (Kelly e Garland) tem exemplos de sacrifícios físicos, com as pancadas na cabeça que pontuam o número no fim de cada estrofe e os dois palhaços a levarem com maças de malabarismo atiradas da plateia. Cosmo, em “Make ‘em Laugh”, é atirado para o chão, leva com tábuas na

cara e na cabeça e choca de frente com uma parede, tudo isto antes de começar a parte mais abertamente violenta.

Quando Cosmo deixa de cantar, entrega-se a uma sequência de comédia física intensa. Numa primeira parte, ainda com sugestões de narratividade, Cosmo interage com um boneco sem cabeça, acabando a lutar com ele, a atirá-lo e a ser atirado por ele pelos ares. Depois, entra em luta com o seu próprio corpo, que lhe sabotava os movimentos e o atira repetidamente para o chão, como numa nova versão da agressão de actor a actor que foi a das chapeladas a Don. Cada vez que Cosmo prega uma rasteira a si próprio e cai com estrondo (sublinhado pela orquestração) é como uma manifestação física da luta interna do actor que se obriga a ir fazer rir um público que considera ignorante e atrasado. Com as rasteiras, cai também qualquer possibilidade de tomar como recomendável a lição do refrão. O próprio riso que a letra aconselha que se provoque no público acaba por ser representado como loucura, enquanto Cosmo anda rapidamente em círculos sobre si mesmo, deitado no chão, e solta gargalhadas cada vez mais descontroladas.



Este *tour de force*, que Donald O'Connor executa, segundo Clive Hirschhorn, “as if his artistic life depended on the success of it” e que o crítico considera “devastating in its virtuosity” (Hirschhorn: 326), culmina na exaustão. Depois de trepar, literalmente, pelas paredes (expressão que tem o mesmo sentido de desespero em inglês e português), Cosmo acaba por cair, esgotado, no chão. O comentário de Donald O'Connor ao seu solo torna mais clara a ligação entre sobrevivência artística e destruição que fica implícita nas observações de Hirschhorn: “This number led to such a crescendo that I thought I’d have to commit suicide as a finale.” (Silverman: 160) O crescendo do entretenimento tende para a anulação do artista. “Make ‘em Laugh” reitera o mito do palhaço triste de que Altman fala e de que “Vesti la Giubba” é uma ilustração paradigmática, o mito segundo o qual a fruição do público é directamente proporcional ao sofrimento do artista, segundo o qual o artista tem de se destruir para o ser (Altman usa o exemplo de “La Nuit de Mai” de Musset, em que o pelicano/poeta dá o próprio coração de comer aos filhos/leitores [cf. Altman: 228]).

A concepção trágica do entretenimento é, assim, suficientemente forte em “Make ‘em Laugh” para que o próprio título ganhe um tom sarcástico. Muito mais do que em “Singin’ in the Rain”, o número do candeeiro e guarda-chuva, os sinais que Thomson identifica de uma “movie culture beginning to realize what was slipping away” estão presentes no solo de O'Connor. O que estava “slipping away”, a escorregar das mãos de Hollywood era o entendimento com o público e a expressão que Thomson usa evoca a perplexidade que Thomas Doherty vê nas pessoas da indústria que “puzzled over the ‘lost audiences’”. Esta desorientação e incapacidade de compreender uma deserção tão violenta explicam as agressões ao público em “Make ‘em Laugh”. No entanto, este número não é o único desses ataques em *Singin’*

in the Rain; é o mais implacável, mas não é uma excepção no filme em que David Thomson sentiu Hollywood a pressentir o fim.

Em “Moses Supposes”, outro número musical cómico de *Singin’ in the Rain*, Don e Cosmo fazem gato-sapato do professor de dicção. Este, como Don em “Make’em Laugh”, é sentado à força para assistir ao espectáculo que os dois actores lhe oferecem, no fim do qual o espectador acaba soterrado em mobília e lixo, transformado numa espécie de monstro com uma boca gigante. Este tipo de assalto físico ao espectador encontra-se, em *Singin’ in the Rain*, só sob o disfarce destes números cómicos. Porém, ao longo do resto do filme, as exigências do público, assim como o próprio acto de representar, são mostrados repetidamente como violência sobre o actor.

Cedo no filme, Don conhece Kathy ao saltar para dentro do carro dela para fugir a um grupo de admiradores que acabara de lhe rasgar a roupa toda, o que descreve ironicamente como “a little too much love from my adoring fans”. Depois, em tom de “line”, de cliché para fascinar as miúdas, acrescenta que faz parte da vida de uma estrela de cinema aguentar “the little heartaches” que vêm com a glória. A questão é que, praticamente do princípio ao fim, *Singin’ in the Rain* sublinha o lado de “heartache” associado ao trabalho do actor. Para além do caso mais veemente de “Make ‘em Laugh”, a maioria dos momentos de espectáculo ou performance no filme é herdeira do tropo do palhaço triste, é exemplo daquilo que entrou para a linguagem comum, numa referência a Leoncavallo, como o “*Pagliacci syndrome*”.

Na sequência que descrevia de Kathy e Don no carro, Kathy reage às tentativas de sedução barata por parte do actor ferindo-o onde lhe dói mais, dando-lhe uma lição sobranceira sobre cultura e a arte de representar, em que opõe Shakespeare e Ibsen à vulgaridade do cinema, que não é realmente “acting”. O que Kathy não

adivinha é que, minutos mais tarde, estará a sair dum bolo numa festa em honra de Don. Enquanto aspirante a actriz que se mantém em Hollywood como corista, Kathy vê-se forçada a engolir o orgulho, superar a vergonha e aguentar o sarcasmo de Don (que lhe pede Shakespeare), enquanto dança e canta um número delicado, cor-de-rosa e cheio de serpentinas, com uma letra inócua sobre sonhos de amor. Aliás, a humilhação é tal que Kathy acaba por perder a cabeça e, sabemos depois, o emprego, reforçando a ideia de que a renúncia de sentimentos e emoções faz parte dos requisitos profissionais no mundo do entretenimento.

Os exemplos deste tipo de sacrifício repetem-se: Don tem de engolir o seu ódio a Lina quando descobre que foi ela a responsável pelo despedimento de Kathy. Em plena rodagem, é obrigado a fingir-se apaixonado por Lina e beijá-la, enquanto lhe diz que a odeia entre dentes (“Meet the greatest actor in the world, I’d rather kiss a tarantula!” – outra definição penosa do que é ser um actor). A letra de “Broadway Melody”, que dá início ao mais longo dos números musicais do filme, informa-nos de que não há espaço para ter problemas na Broadway, com uma referência a “palhaços” perfeitamente herdeira de Leoncavallo: “Don’t bring a frown to old Broadway, you’ve gotta clown on Broadway. Your troubles there they’re out of style ‘cause Broadway always wears a smile.” No desenlace do filme, Kathy é obrigada a cantar “Singin’ in the Rain” quando acha que Don, num momento de egoísmo súbito, está a pôr a carreira de Lina e o sucesso do filme à frente da relação que os une. Kathy acompanha a canção de um torcer de mãos nervoso e acaba por tentar fugir do teatro.

Ainda assim, apesar da quantidade de passagens sombrias, *Singin’ in the Rain* é uma comédia e um filme optimista. Como um todo, o filme é uma ilustração da postura descrita na canção que lhe dá nome: canta à chuva. As dificuldades estão presentes, não são ignoráveis, mas quem canta está “happy again”, sugerindo que

encontrou a maneira de enfrentar a chuva. Aliás, o contexto do número “Singin’ in the Rain” no filme mostra que os argumentistas e realizadores identificaram este momento específico de reencontro da felicidade que a letra da canção indica: Don canta-a porque está apaixonado, claro, mas a celebrar também o facto de ter, com Cosmo e Kathy, acabado de encontrar uma solução para salvar o filme que está a fazer e evitar o fim da sua carreira. Esta associação entre a relação amorosa e o sucesso profissional, como já veremos, vai ser fundamental para o optimismo de *Singin’ in the Rain*.

Voltando às diversas ilustrações que o filme faz do síndrome de *Pagliacci*, podemos começar por dizer que, em todas, há técnicas para que, enquanto espectadores, não sintamos demasiado a dor dos artistas. O caso do desenlace é um bom exemplo: Kathy está convencida de que Don está a pôr o sucesso comercial do filme à frente da relação deles. Para ela, ir cantar é um sacrifício. Mas nós sabemos a razão pela qual Don a obriga a ir cantar e sabemos que é para o bem dela, que o seu sofrimento vai ser breve e vai servir para solucionar todos os problemas do filme. A própria cena é construída de forma a que nos distraiamos da tristeza de Kathy. A câmara evita-a e às suas mãos nervosas o mais possível. Mostra-nos principalmente Don, Cosmo e R.F. (o produtor), que estão felizes e a dançar porque sabem que estão prestes a desmascarar Lina, e a própria Lina, a vilã que estamos ansiosamente à espera de ver sofrer a última humilhação.

Em todos os casos do síndrome de *Pagliacci* que descrevi atrás há compensações semelhantes a esta. Por exemplo, quando Don tem de fazer de conta que está apaixonado por Lina apesar de a odiar, o efeito cómico do contraste entre a mímica dos actores e o que dizem um ao outro não nos deixa levar a sério a raiva que Don estará a sentir. Mesmo “Make ‘em Laugh”, por muito sistemático que seja na

desconstrução da relação entre artista e público, não nos aliena completamente, pela razão simples de que, diga o que disser, está a fazer-nos rir. A força principal de *Singin' in the Rain* é esta, a de mostrar uma resposta optimista a uma consciência aguda de problemas sérios, a de dizer que, apesar da crise na relação, o essencial ainda está lá, Hollywood ainda nos consegue fazer rir. O filme distingue o optimismo, como uma atitude ponderada, da inconsequência ou leviandade, de que tão frequentemente as comédias musicais são acusadas. Isto confere uma robustez ao humor de *Singin' in the Rain* que me parece indissociável da longevidade que o filme tem mostrado.

No contexto da crise que esbocei no início deste capítulo, é a ênfase na permanência dos valores centrais do entretenimento que *Singin' in the Rain* usa para afirmar o seu optimismo. Num período difícil em Hollywood, as pessoas que fizeram o filme terão sentido os “warning signs” de que Thomson fala a propósito desta altura (cf. Thomson, 2013: 239) e responderam com uma obra que os e nos anima de uma maneira sensata: olha para a história de Hollywood, identifica uma crise comparável e mostra como foi ultrapassada, sublinhando a continuidade entre tempos, dizendo que Hollywood era a mesma em 1927 e 1951 e que o entretenimento é perpétuo. A transição para o cinema sonoro foi sentida por muita gente como uma primeira morte de Hollywood e a preocupação das pessoas envolvidas em *Singin' in the Rain*, particularmente os argumentistas, em falar com pessoas que tinham vivido esse período é bem conhecida (cf. Wollen: 54). Uma grande familiaridade com a crise dos anos 20, aliada ao facto não negligenciável de Hollywood não ter morrido e ter antes crescido em produção e influência cultural nas décadas intervenientes, permitiu a estas pessoas fazer um filme com o optimismo pensado de que precisavam.

A principal técnica que *Singin' in the Rain* emprega para proclamar a perenidade do entretenimento é associá-lo retoricamente a outros valores culturalmente aceites como imortais, em particular os do amor romântico. O filme usa uma receita paradigmática da comédia musical para fazer o optimismo em relação ao futuro do cinema sobrepor-se à visão desanimadora do entretenimento, aquilo a que Jane Feuer chamou “[t]he equation between couple and show” (Feuer: 89). Em *Singin' in the Rain*, há uma ligação tão indissociável entre a questão da sobrevivência do cinema, da transição para o sonoro e a história de amor (a parte com que, por regra, os espectadores se identificam mais facilmente), que as ansiedades iniciais sobre as mudanças em Hollywood podem ser resolvidas, quase sem darmos por isso, em termos das relações pessoais dos protagonistas.

Don e Kathy são cuidadosamente associados ao cinema mudo e ao cinema sonoro, respectivamente. Ele é a maior estrela masculina da Hollywood muda e vemo-lo em acrobacias de capa e espada que evocam as de Douglas Fairbanks. Ela faz o discurso que diz que “acting means great parts, wonderful lines, speaking those glorious words”, para além de sair do bolo logo depois da apresentação da novidade das “talking pictures” e de voltar a aparecer na vida de Don, independentemente da vontade dele, pela conversão do estúdio em que ele trabalha ao cinema sonoro.

Símbolo do cinema mudo, é em Don que tem de se dar a transformação que garantirá a continuidade de Hollywood, motivada pela sua relação com Kathy. De certa forma, é parecido com o que se passa em *Silk Stockings*: uma relação amorosa põe o protagonista em contacto com a sua musicalidade. Como Ninotchka redescobre a dança e o sexo, Don vai redescobrir-se enquanto actor completo. Esta é uma das funções principais da sequência humorística inicial que nos mostra a formação artística de Don e Cosmo em casas de bilhares, bares e no vaudeville. Essa montagem

lembra-nos de que o protagonista é capaz de mais do que, nas suas próprias palavras, “pantomime on the screen”, e também de que o cinema mudo é herdeiro das formas vernáculas de entretenimento no palco, como o burlesco e o vaudeville, e o cinema sonoro herdeiro do cinema mudo. Mas voltemos à transformação de Don.

Quando Kathy e Don se conhecem e ela lhe diz que ele não é um actor porque não diz “palavras gloriosas” no ecrã, Don tem uma crise de confiança que reproduz aquela que a chegada do cinema sonoro provocou, no geral, em Hollywood. A primeira coisa que ele faz quando chega à festa para que ia é chamar Cosmo à parte e perguntar-lhe se o acha um bom actor. Quando este lhe responde que sim, Don responde “Maybe you better keep telling me from time to time, I feel a little shaken.” Depois disto, o desaparecimento de Kathy faz-nos esquecer o lado profissional da crise de Don, mas ele continua presente.

Na cena que se segue, a introdução a “Make ‘em Laugh”, Cosmo justifica a tristeza de Don pelo facto de Kathy não ter “ido na conversa dele”, o que mais contribui para que só vejamos o aspecto romântico dos seus problemas. Porém, esta conversa sobre Kathy começa porque Cosmo repete um comentário sobre cinema que ela fizera, “you’ve seen one, you’ve seen them all”, e é a isso que Don reage inicialmente. Também aqui a crise amorosa e profissional estão misturadas, o que torna a tentativa de optimismo de “Make ‘em Laugh” algo mais profunda. O número não é uma simples distracção dos problemas amorosos, é também um esforço (marcado pelos impulsos destrutivos que vimos) para reconfortar um actor desanimado dizendo-lhe que, apesar de tudo, a sua escola está viva e o seu ofício é imortal. “Make ‘em Laugh” responde aos Ibsen e Shakespeare de Kathy com o pragmatismo vaudevilliano de “Now you could study Shakespeare and be quite elite,

and you could charm the critics and have nothing to eat, just slip on a banana peel – the world's at your feet”.

Como seria de esperar, com o reencontro de Kathy e Don chega o fim da crise e dá-se a transição indolor e imperceptível entre os dois tipos de cinema que representam. Na conversa que têm imediatamente, Kathy mostra que conhece e se interessa pelos filmes de Don e retracta a sua posição quanto ao cinema mudo, “I did say some awful things that night, didn't I?” Isto permite que recomecem a relação em pé de igualdade intelectual e é a maneira de dizer que o cinema novo não vem romper com o antigo, mas que o admira e vem continuá-lo.

Nessa mesma conversa, Don recorre ao vocabulário do actor para descrever a sua incapacidade de se exprimir, dizendo que é um “ham”, um canastrão. Depois, diz que, para conseguir dizer o que quer, precisa do “proper setting” e leva Kathy para um estúdio fechado. Com luzes, máquinas de fumo e ventoinhas, Don declara o seu amor a cantar e a dançar, mostrando como aquele é o seu habitat, como ele não é um actor de cinema mudo, mas o animal actor, para quem dançar e cantar é natural, não teve de ser aprendido nem treinado, só depende de um certo estado de espírito. A ideia é a de que os “verdadeiros actores” são completos, sabem fazer tudo naturalmente. Kathy e Don são assim enquanto Lina, como diz Cosmo, é uma “triple threat”: “she can't act, she can't sing and she can't dance”. Lina é também o último obstáculo à transição suave para o cinema sonoro e à relação de Kathy e Don. Não surpreendentemente, Kathy vai tomar o lugar que Lina queria na vida pessoal de Don e o que Lina tinha na sua vida profissional.

No fundo, o jogo que *Singin' in the Rain* faz entre a auto-reflexividade desiludida e amarga e a história de amor e sucesso profissional é uma lição aprendida com alguns dos primeiros musicais de Hollywood, feitos no tempo a que a história de

Singin' in the Rain se reporta, ou imediatamente a seguir. Rick Altman identifica esta técnica, entre outros, em *The Love Parade* (1929), e explica que o seu funcionamento depende de tratar os espectadores como um peixe difícil: “hook them on their own weaknesses, give them plenty of line, convince them they have plenty of distance; then slowly, imperceptibly, reel them back in, so that they end up at one with the film’s main couple.” (Altman: 149)

Altman está a descrever certas comédias que começam por agarrar o espectador ao fazer troça de si próprias. Pelo uso da ironia em relação à própria história, estes filmes dão ao espectador uma sensação de superioridade e exclusividade, a impressão de estar a partilhar uma piada privada com o realizador e a rir-se, com ele, do convencionalismo da história que envolve aqueles personagens. Nestes filmes, como diz Altman, os “distancing devices are heavily front-loaded” (Altman: 148), ou seja, a ironia e o humor auto-reflexivo estão concentrados no princípio. Depois de terem cativado a vaidade do espectador, estas técnicas de distanciamento vão desaparecendo e a história de amor, alvo da troça inicial, vai ganhando importância. A partir de certo ponto do filme, surgem dificuldades sérias na relação amorosa dos protagonistas, há menos piadas e uma maior concentração nos desencontros entre ele e ela. No momento em que tudo se resolve, no happy-ending, o espectador apercebe-se de que foi pescado e de que o mesmo romance de que começou por se rir o faz agora soltar uma lágrima de emoção.

O caso de *Singin' in the Rain* difere destes apenas porque os seus mecanismos de distanciação são mais antagónicos. O jogo não é tanto entre levar a sério ou não uma história de amor, mas entre ter ou não ter medo de uma crise em Hollywood. *The Love Parade* prende o espectador com promessas de sofisticação e superioridade e, sub-repticiamente, fá-lo aderir a uma história de amor requeitada; *Singin' in the Rain*

ataca o espectador e ameaça-o com o fim do cinema para, também subtilmente, e através da equação entre entretenimento e amor, lhe dizer que afinal está tudo bem, que as nossas diferenças podem ser conciliadas e que já passámos bocados piores. Para uma crise nova, *Singin' in the Rain* recorre à solução antiga que se provou mais eficaz. As comédias de que Altman fala são especialistas em recapturar o interesse em enredos de opereta já bastante gastos. O filme de Kelly e Donen adapta as suas técnicas para mostrar como o entretenimento é maior do que as dificuldades, por muito grandes que sejam.

O abraço que une Kathy e Don no curto epílogo do filme, debaixo dum cartaz que anuncia um novo filme com os dois, diz-nos que aquele casal tem um futuro e, ao mesmo tempo, que o cinema tem um futuro. Diz-nos que, enquanto houver amor entre um homem e uma mulher, vai haver cinema e Hollywood. O facto de o filme publicitado no cartaz se chamar *Singin' in the Rain* sugere que o filme que acabámos de ver é o futuro do cinema, sugere a confiança da equipa que o fez na sua capacidade de restaurar a relação com o público. O próprio Gene Kelly afirma essa confiança ao dizer que a sua equipa era “very serious about musicals” e que acreditava que os filmes seriam eficazes se fossem “superbly crafted” (Hirschhorn: 7).

Em muitos musicais, o casamento (ou outro tipo de fusão) final dita a vitória dos valores do entretenimento sobre o puritanismo ou o mercantilismo, por norma representado por um elemento do casal que acaba convencido de que estava errado e de que o outro, o que gosta de cantar e dançar, estava certo. Noutra variante muito comum, os musicais mostram um tipo de entretenimento (normalmente o dito “popular”) a sobrepor-se a outro (normalmente o chamado “erudito”). *Singin' in the Rain* é diferente de todos estes filmes na medida em que é uma reafirmação, de dentro do mundo do entretenimento popular, sem se haver com empresários puritanos nem

cantores de ópera presunçosos, da imortalidade de certos valores que atravessavam uma crise.

Construído sobre uma consciência quase angustiante dos problemas intrínsecos à actividade do entretenimento, *Singin' in the Rain* diz-nos que sempre foi assim e que, apesar disso, o entretenimento sobrevive e as pessoas continuam a precisar de Hollywood, o seu representante mais poderoso. Além de um exemplo rico em relações complexas entre números e narrativa e diferentes correntes de significado, este filme é também um exemplo de uma obra que sobrevive apesar de ir contra o seu tempo, ou talvez precisamente por isso. *Singin' in the Rain* faz o melhor que pode, usa as manobras retóricas mais avançadas, mas Hollywood como os seus autores a conheciam ia deixar de existir dentro de poucos anos. Ao contrário das mudanças nos finais dos anos 20, as que se sentiram no princípio da década de 50 estavam fora das mãos da indústria e dos filmes, optimistas ou pessimistas.

Como anunciei atrás, *A Star is Born*, a versão musical de 1954, realizada por George Cukor, é a resposta pessimista a *Singin' in the Rain*. Apesar da ideia corrente (e pessimista) que diz que os pessimistas estão mais vezes certos, para efeitos de posteridade artística, estar certo serve de pouco. *A Star is Born*, não sendo um filme esquecido, não goza da mesma reputação e admiração geral que *Singin' in the Rain*. É também um filme menos coeso e menos seguro do seu pessimismo do que o outro do seu optimismo. *A Star is Born* ataca e condena o entretenimento de Hollywood mas, como todos os outros que vimos até aqui, não deixa de ser um filme, com o mesmo tipo de relação complicada com a realidade que procurei descrever no último capítulo. *A Star is Born* não acaba com Hollywood nem adivinha a forma das coisas que estavam por vir mas, particularmente no número musical que vou abordar, a sua

construção retórica é tão hábil como a de *Singin' in the Rain* e a sua reflexão sobre o entretenimento de igual modo persuasiva.

Em 1983, por ocasião do restauro da versão de *A Star is Born* de que nos ocupamos, cortada algo discricionariamente pelo estúdio imediatamente depois da estreia em 1954, a Warner Bros. encomendou um novo cartaz para o filme ao designer Richard Amsel, celebrado pelo seu trabalho gráfico para filmes como *Chinatown* (1974) e *Raiders of the Lost Ark* (1981). Associada ao título do filme, a imagem que Amsel criou, que consiste num desenho da cara da protagonista, Judy Garland, enquadrada pelas suas duas mãos, a irradiar feixes de luz sobre um fundo azul escuro, lê-se como uma espécie de glorificação do estrelato ou da apoteose cinematográfica. O filme está muito longe disso.



O desenho do cartaz é o de uma Garland jovem e promissora, quando, como diz David Thomson, em *A Star is Born*, a actriz “looks overweight much of the time, puffy and rather used” (Thomson, 2010: 824). Porém, isso não foi tudo o que Amsel fez desaparecer. Como lembra Ronald Haver, responsável pelo projecto de restauro do filme e autor do livro que relata o processo, a pose de Garland usada no cartaz vem

de um “caricature movement in the ‘Someone at Last’ number” mas tem, neste novo contexto, “[a]ll the humor and irony removed” (Haver: 270). Na verdade, esta cristalização da estrela nascente em forma de poster tem origem no número musical que, através de uma paródia do “production number to end all production numbers”, desconstrói muito mais do que os grandes números musicais. “Someone at Last” é um ataque ao musical enquanto género, mas principalmente enquanto género que simboliza o cinema clássico de Hollywood e a própria ideia de entretenimento.

“Someone at Last” poderia ser descrito como a ferramenta mais afiada da espécie de dissecação do musical que é *A Star is Born*. Este número vai mais longe do que o resto filme na sua crítica da tradição hollywoodesca de felicidade e facilidade musical. Ou seja, ao contrário do que acontece, por exemplo, com *Singin’ in the Rain* e *Up in Arms*, “Someone at Last” não é um reduto de acidez auto-direccionada no meio de uma história que afirma o valor do género e de Hollywood. Em *A Star is Born*, pode dizer-se que a desconstrução dos principais lugares-comuns da tradição da comédia musical é sistemática.

Jane Feuer identifica vários dos alvos tradicionais que o filme visa, notando que “*A Star is Born* could even be cynical about two of Hollywood’s most cherished myths: that movies materialize out of the air, and that movie stars are just as charming and glamorous offscreen as on” (Feuer: 45). A estas duas heresias, Feuer junta a violação de um dos mais importantes dogmas do musical de Hollywood: “Then *A Star is Born* took the Comden and Green logic to an extreme, splitting the couple down the middle for the first time since 1929.” (Feuer: 89) Rick Altman acrescenta outra ruptura importante à lista, ligada a esta questão do casal, mas mais específica: o fim da identificação necessária, no musical, entre o sucesso do par principal na vida amorosa e no entretenimento profissional, “it [*ASiB*] forever banishes the show

musical's earlier automatic equation between success in romance and success on the stage.” (Altman: 268)

Este último rompimento contribui para a sensação de que *A Star is Born* é uma resposta a *Singin' in the Rain*. Onde o filme de Donen e Kelly vai recuperar e reforçar retoricamente um mito fundamental do gênero, o filme de Cukor vai expô-lo como uma ficção e negá-lo. Para além de não ser este o único ponto em que algo que é abraçado em *Singin' in the Rain* é atacado em *A Star is Born*, acredito que os autores deste filme tinham conscientemente o anterior como interlocutor privilegiado e que não é só uma questão de coincidência temática e posições divergentes. Esta minha convicção prende-se com uma série de citações que descreverei mais à frente.

David Thomson, em *The Big Screen*, sugere que *A Star is Born* foi uma primeira tentativa de “musical trágico” (cf. Thomson, 2013: 239), o que, de certa forma, se pode dizer que faz sentido. Depois dos primeiros musicais de sucesso, que, como *The Jazz Singer* (1927) e, principalmente, *The Singing Fool* (1928), associavam a música à tristeza e ao drama familiar, a moda do musical melancólico durou pouco. Como qualquer história do gênero relata, finda a interrupção quase completa na produção de musicais em 1931 e 32, o sucesso de filmes como *Flying Down to Rio* (1933) e *42nd Street* (1933) garantiu que a associação oposta à original se instalasse de imediato no gênero. Durante vinte anos, a música foi praticamente inseparável da felicidade e da comédia em Hollywood, com poucas exceções de relevância, como talvez *Ziegfeld Girl* (1941) (em que Judy Garland entra), e dois títulos da série de Jeanette MacDonald e Nelson Eddy para a MGM, *Maytime* (1937) e *Bitter Sweet* (1940) que, podendo não ter a ambição de ser “musicais trágicos”, têm duas histórias parecidas, que deixam o mesmo travo.

Aquilo que faz de *A Star is Born* um musical mais trágico que os filmes que acabo de enumerar é a maneira implacável como lida com a tradição do género. Qualquer um dos outros filmes desconstrói elementos fundamentais da retórica do musical. *Ziegfeld Girl*, por exemplo, tem uma visão bastante severa do mundo do espectáculo e conta a história de um casal desfeito pela fama da mulher. No entanto, a verdade é que, mais ou menos como acontece em *Singin' in the Rain*, todos estes filmes acabam por conter elementos compensatórios, que salvam o papel do entretenimento e do espectáculo. Voltando a *Ziegfeld Girl*, o mais áspero dos três que referi, também nos são contadas histórias de sucesso – a ideia não é a de que o mundo do entretenimento é corruptor, mas apenas a de que é preciso um certo estofa (“the right stuff”), como o director de cena deixa bem claro num discurso para as ziegfeld girls estreantes ainda perto do princípio do filme.

Nenhum dos candidatos a tragédia musical que identifiquei se qualifica realmente porque todos fazem movimentos redentores. Como *Singin' in the Rain*, estão todos ainda sob o impulso central que Jane Feuer identifica no género: a “auto-apology”. Como já vimos mais do que uma vez, esta tendência é uma espécie de ponto nevrálgico do musical, a de se aproximar dos espectadores/consumidores dizendo-lhes que não há realmente diferença entre eles e o artista e que Hollywood é tão natural e próximo como um baile de aldeia. É ao subverter este ponto que o musical se torna trágico e que, mais uma vez, *A Star is Born* refuta *Singin' in the Rain*. Mais do que ao mostrar o mau carácter de um artista, ou ao separar o casal de alguma maneira, desiludindo o espectador e roubando-lhe o happy-ending, como no caso dos dois filmes de MacDonald e Eddy que mencionei, *A Star is Born* é um musical trágico porque põe a relação de proximidade entre o cinema e o espectador na mesa de dissecção e mostra-a, deliberadamente, como um embuste orquestrado pelos

interesses de Hollywood. Como disse Rick Altman, “when in the mid-fifties show musical syntax comes under frontal attack, it is the disparity between audience and performer perceptions and pleasure that leads the way” (Altman: 228).

Ainda segundo Altman, é exactamente este tipo de ataque frontal que *A Star is Born* representa, sendo “the one film which most poignantly accuses the musical of lying” (Altman: 265). “Someone at Last” é a forma mais aguda desta acusação, chegando a denunciar a ideia de entretenimento como prejudicial, agravando os problemas das pessoas. Como reacção à deserção de Hollywood por parte do público nos primeiros anos da década de 50, *A Star is Born* manifesta muito mais sentimento de culpa do que *Singin’ in the Rain*. O filme ataca Hollywood e, logo, ataca-se também a si próprio, pelo que é imediatamente mais trágico: um filme feito por pessoas que perderam de vista a razão para fazer filmes, que acham que a condição de possibilidade da sua arte, a ligação com o público, desapareceu para sempre e, em grande medida, por culpa sua e dos seus pares, por causa das mentiras que contaram.

O número musical “Someone at Last” tem lugar a dois terços do fim (da versão restaurada) do filme. Vicki Lester (Judy Garland) está a revelar-se uma actriz de sucesso em Hollywood e Norman Maine (James Mason), o seu marido, que a descobriu e levou para o cinema antes de casarem, está a ser abandonado pelos estúdios e com dificuldade em arranjar papéis. Nesta sequência, Vicki chega a casa do estúdio e acaba por representar para o marido o número musical que começou a gravar, a que chama “the production number to end all production numbers”. Com a ajuda de tudo o que tem à mão (candeeiros fazem de focos, mesas de palcos, almofadas de acordeões, abat-jours de chapéus, etc.), reconstrói uma extravagância musical exótica e vácuca. Ligado a uma procura vaga por um alguém a que a letra da música alude (“somewhere, there’s a someone...”), o número que reproduz passa por

Paris, pelo Brasil, pela China e por África (país não especificado), com “sex and schmaltz and patriotism”.

Num sentido lato, “Someone at Last” é um “prop number” impressionante, baseado no uso de uma grande variedade de adereços. No entanto, a relação do personagem com os objectos é diferente da que ocorre nos verdadeiros “prop numbers” como os descrevi no capítulo anterior. Os adereços que, como Feuer diz, “must not appear as props” mas como objectos reais, num “prop number”, têm aqui uma outra camada de significado. Em “Someone at Last”, os adereços (objectos falsos, de ficção) parecem objectos verdadeiros a ser usados como adereços falsos (objectos de ficção de ficção). O que toda esta complicação ontológica quer dizer é que o facto de Vicki estar a representar para o marido implica que ela não esteja num estado de presença, entregue aos seus sentidos e ligada por eles ao mundo físico, mas antes a interpretar esse mundo, a subordinar mentalmente cada objecto a uma narrativa prévia. Ou seja, podemos dizer que Vicki não está realmente ali, o que tem implicações importantes no contexto da história de *A Star is Born*. Outra maneira de ver esta espécie de estado misto entre real e fictício é pôr a questão em termos de “integração”, um conceito que costuma estar perto quando se fala de “prop numbers”.

Como já vimos nos dois primeiros capítulos, a fronteira entre narrativa e números musicais é menos aparente no musical integrado do que no não-integrado. Em vez de a história parar ostensivamente para nos mostrar algum tipo de performance espectacular, o número musical nasce da história, continua-a e comenta-a; as preocupações temáticas da canção coincidem com as da narrativa, ficamos a perceber melhor determinado personagem, etc. Nestes musicais, onde é frequente encontrar “prop numbers”, a actividade musical é sempre retratada como uma continuação da vida quotidiana e a diferença entre artista e espectador ou entre o

palco e o resto do mundo é sempre esbatida. Ao contrário dos musicais não-integrados (e falo como se fosse uma questão de tudo ou nada mas não é demais lembrar que pode haver diferentes graus de integração), nos integrados não são precisas desculpas narrativas para apresentar um número, ninguém tem de estar a ensaiar para um espectáculo ou a assistir a um concerto ou filme.

“Someone at Last” joga com a ideia de integração de uma maneira muito particular. Na história, o número não corresponde nem a um ensaio de um espectáculo nem à sua performance pública. É antes uma reconstituição espontânea de parte de um espectáculo (neste caso um filme musical), no meio de uma cena de vida familiar, quotidiana, e com um objectivo específico. Assim, o número pode simultaneamente continuar a história e ter uma canção perfeitamente desajustada do momento. Tem uma natureza mista que lhe permite parecer não dizer nada sobre a situação em que os personagens se encontram mas acabar por dizer muitíssimo. Por um lado, estamos a assistir a um *tour de force* de invenção, dança e comédia, com a dita canção alheia ao contexto da performance, tão aparentemente acrescentado à história para nos maravilhar enquanto espectadores como muitos dos ballets aquáticos de Esther Williams ou das danças acrobáticas de Eleanor Powell. Por outro lado, não nos é permitido esquecer a motivação para a existência do número, que é lembrada pela insistência nos planos de reacção do marido que observa e é inseparável dos momentos imediatamente antes e depois do número.

A cena que leva ao começo de “Someone at Last” sublinha a tensão entre marido e mulher. Vicki chega a casa e todo o diálogo chama a atenção para o facto de o casal se ver pouco, ela a trabalhar até tarde e ele sem sair à rua. Depois, ela vê o taco e a bola de golf em cima da mesa e mostra-se preocupada, lembrando-se, certamente, como nós, de que no primeiro encontro deles ele lhe disse: “If I’m happy,

or if I'm miserable, I putt golf balls around the living room". Vicki sabe perfeitamente que aqueles objectos não estão ali por Norman estar feliz. As referências ao trabalho no estúdio, ao cinema, também são mostradas como fonte de tensão. Depois de uma tentativa de refeição também ela nervosa e estranha, com sanduíches que não cabem na boca, há um momento de enlevo amoroso em que um abraço acaba por ser interrompido por Norman quando Vicki lhe diz, romanticamente e sem perceber o efeito das suas palavras, que é por ele que ela volta sempre do trabalho a correr, sem trocar sequer de roupa.



À luz de tanta insistência nas dificuldades do par protagonista, o próprio facto de o número musical que então começa não ter qualquer relação com os problemas levantados pela cena lê-se como um comentário sobre eles. É também por isso que, durante todo o número, é dada tanta importância ao não-dito, através de trocas de olhares e expressões constrangidas e risos nervosos. Nunca perdemos de vista a razão pela qual Vicki faz aquela exibição e somos levados a concluir que ela acha, pelo menos nesta ocasião, que a melhor solução para os problemas é distrair-mos deles. Vicki representa a posição tradicional de Hollywood em relação à função do

entretenimento, acredita nos benefícios da sua função escapista, tal como era preconizada pelos órgãos oficiais de Hollywood, nomeadamente, pela Motion Picture Producers and Distributors of America, aqui na voz de Hays: “the business of Hollywood should always be entertainment ‘that serves the important purpose of complete relaxation, that shouts no message, points no moral, or teaches no lesson,’ declared Will Hays in 1939.” (Doherty: 154)

Assim se percebe a importância do lado não-integrado de “Someone at Last”. O número põe-se na posição de um filme de Hollywood como a Hollywood oficial acha que um filme deve ser. Não é por acaso que Vicki está a representar parte de um musical, que já vimos como o género-bandeira de Hollywood, e que a parte que representa é o “production number”, o elemento tradicionalmente mais pomposo e impressionante, visto como manifestação enfatuada do poder dos grandes estúdios. Ao mesmo tempo que se mostra como entretenimento do tipo completamente relaxante, sem mensagem nem moral, como um intervalo na vida, o número denuncia a ingenuidade dessa concepção do entretenimento, mostrando-se inseparável dessa mesma vida e tornando patentes os efeitos que o entretenimento tem nela. Esta dupla relação explica o facto de quase todos os críticos se referirem ao número como feito para animar o marido desempregado (cf. Taylor: 60), ou seja, perceberem “a mensagem”, embora Clive Hirschhorn, em *The Hollywood Musical*, recorde “Someone at Last” como uma “light-hearted sequence” (Hirschhorn: 343).

A analogia com a Hollywood oficial fica, no entanto, mais do que assegurada. O número não pode deixar de se ler como um comentário, como um argumento construído cuidadosamente, sobre os efeitos de mostrar a pessoas com problemas filmes (ou quaisquer espectáculos) que não se interessam pelos problemas delas. “Someone at Last” é um manifesto contra o escapismo de Hollywood. Para o caso dos

espectadores que, como Hirschhorn, se esquecem de que Vicki está a mostrar um filme ao marido quando não consegue falar com ele e, assim, esquecem a analogia com o papel de Hollywood e do entretenimento de massas, há no número uma forma de o lembrar. Vimos esta técnica ser usada duas vezes em *Singin' in the Rain*, também em números musicais: fazer-nos reparar na imagem e na condição de espectador quando um personagem senta outro à força e lhe dirige uma actuação improvisada. Vicki pega em Norman pelo braço, senta-o num sofá, põe-lhe uma almofada atrás da cabeça e faz subir um ecrã à frente dele, para o qual corre – põe o marido, literal e ostensivamente, na posição de espectador e põe-se, a si, na de estrela.

No fim do *tour de force* (no fim do filme) que é “Someone at Last”, temos a possibilidade momentânea de pensar que o entretenimento musical cumpriu a sua função como descrita por Jane Feuer: a de reunir produtor e consumidor. Abraçados atrás do sofá, a beijar-se e a rir, os dois protagonistas quase nos conseguem fazer esquecer toda a leitura analógica que fomos fazendo e ver só duas pessoas apaixonadas. No entanto, a analogia reacende-se quase imediatamente. A interrupção da cena de amor pela campainha da porta, que ambos estão a tentar ignorar, torna-se definitiva quando entra o elemento cinema: Norman levanta-se porque tem esperança de que seja uma oferta de trabalho. Mais uma vez, o cinema afasta-os. Como um espectador com um novo ânimo depois de um musical, Norman diz a Vicki “maybe things are looking up” e levanta-se, apenas para ver as suas esperanças destruídas mal sai da sala. Num pormenor cruel, um moço de entregas leva uma encomenda para Vicki e mostra não reconhecer Norman como actor, submetendo-o à fama da mulher ao tratá-lo por Mr. Lester.



O epílogo de “Someone at Last” é um ataque ao coração do gênero. Se, dentro da sala, à luz do ecrã, dançar é fácil e natural e somos todos o Fred Astaire, assim que saímos o mundo real trata de nos desiludir, e o primeiro moço de entregas com que nos cruzamos mostra que não nos conhece de lado nenhum. Quando se deixa de acreditar na promessa do cinema, passamos a sentir que o que ele faz é mostrar-nos aquilo que estamos a, e necessariamente vamos continuar a, perder. Norman está a ficar sem a mulher e sem Hollywood e nós que, como ele, fomos feitos espectadores, reconhecemos a inevitabilidade dessa condição, saímos sempre assim do cinema. A distância que separa o artista do público consumidor é posta à vista e enfatizada quase violentamente. Neste ponto, *A Star is Born* afirma definitivamente que o musical e Hollywood mentem, desmoralizando qualquer espectador ao fazê-lo ver-se na sua condição tantálica.

À luz disto, não é de estranhar que o que impressiona em “Someone at Last” não seja a paródia do musical e de Hollywood que o personagem de Garland leva a cabo. A ironia e o humor do improviso de Vicki não são especialmente engraçados quando comparados com outras auto-paródias do cânone musical. O “Theater Lobby Number” de *Up in Arms*, por exemplo, é muito mais eficaz enquanto comédia e se, como vimos, também é um caso de paródia a funcionar mal, não é por causa de não

conseguir fazer o espectador rir mas por deslocar o alvo do humor para o suposto autor da paródia. No caso de “Someone at Last”, é nesta falha de funcionamento da paródia que está o grande argumento contra o entretenimento no geral e contra a posição de *Singin’ in the Rain* em relação ao seu valor.

Como vimos atrás, *Singin’ in the Rain* usa uma técnica retórica de eficácia comprovada para trazer o espectador para o lado do entretenimento e de Hollywood. Esta técnica tem como manobra fundamental um uso da ironia que aproxima o espectador do artista produtor num nível superior ao da história, rindo-se da mesma coisa, naquilo que Rick Altman descreve como “celebrating along with the author of the in-joke our special community of privileged knowledge.” (Altman: 146) Ora, isto é precisamente o que *A Star is Born* mostra a falhar com “Someone at Last”. A “in-joke” que Norman e Vicki deviam perceber e partilhar, enquanto par feito em Hollywood, e enquanto espectador e artista, não resulta, afasta-os em vez de os aproximar. O número diz-nos que nem mesmo a técnica mais sofisticada consegue reconciliar as audiências com Hollywood, mostra-nos a comunidade a desfazer-se, o cinema, mesmo auto-reflexivo e nada inocente, a alienar o espectador, a queda pós-filme mais dolorosa do que a vida pré-filme. “Someone at Last” diz que o entretenimento faz mal.

Com pouco tempo de intervalo, face ao mesmo tipo de perplexidade geral em Hollywood, *A Star is Born* inverte e refuta a astúcia optimista de *Singin’ in the Rain* no seu ponto mais forte. Isto é, em si, suficiente para poder afirmar que o filme de Cukor reconhece a capacidade persuasiva do filme de Donen e Kelly e procura responder-lhe. Não é assim surpreendente que *A Star is Born* dependa crucialmente de um conjunto de citações de *Singin’ in the Rain* que, sendo mais ou menos dispensáveis do ponto de vista da história e, assim, aparentemente gratuitas, cumprem

a função de lembrar o filme anterior e fazer o espectador reparar como, neste, são tratadas as mesmas questões, mas de um modo diferente.

Para além das semelhanças no retrato de Hollywood, com as suas estreias e festas pós-estreia com o mesmo tipo de rituais e de pessoas a dizer o mesmo tipo de coisas, *A Star is Born* cita abertamente *Singin' in the Rain* em dois números musicais. No número que ficou conhecido como “Born in a Trunk”, parte do filme de estreia e primeiro sucesso de Vicki, não só há uma grande proximidade temática e formal com “Broadway Melody” de *Singin' in the Rain*, como são usadas duas técnicas que este emprega. O personagem de Garland, tal como o de Kelly, é ritmicamente despachado de agências de talentos (os “No!” que lhe gritam equivalentes às portas que fecham na cara de Kelly); depois, a sua ascensão ao sucesso também é simbolizada por uma só canção que é cantada em ambientes progressivamente mais respeitáveis. Quanto ao segundo número, o famoso fim de “Singin' in the Rain”, com os saltos nas poças de água a serem interrompidos pelo polícia, é invertido em “Lose That Longface”, uma cena que Vicki está a rodar para um filme: o polícia interrompe Garland que dança na rua e ela desafia-o saltando para dentro das poças.

Por fim, há talvez a citação com o sabor mais amargo. Depois de uma das recaídas alcoólicas mais difíceis por que vemos Norman passar, ele declara-se “fit as a fiddle and ready for love”, citando a letra da canção de Al Hoffman, Al Goodhart e Arthur Freed que *Singin' in the Rain* tornou famosa. Aqui, porém, Norman é a figura que, contra a personificação do musical que encontrámos repetidamente ao longo do primeiro capítulo, se lembra de “discutir com os doces sentimentos das suas canções”. Norman comenta “though why being fit as a fiddle should make one ready for love I never understood”. É uma piada para Vicki, mas nós sabemos que alguma coisa não está bem e, daí a muito pouco, percebemos que Norman já estava a pensar em

suicidar-se durante esta conversa. É uma imagem pungente, até pela relativa sobriedade em relação ao tom nervoso do resto do filme, que nos diz que, para certos estados de espírito, o musical não faz sentido, que, apesar da tradição do género, há males que uma canção não cura.

E todavia, como disse no princípio desta discussão de *A Star is Born*, há no filme sinais de que o seu pessimismo não é absoluto. Principalmente na espécie de epílogo que se segue à morte de Norman, há uma tentativa de dizer que a vida continua para Vicki e, mais que isso, que é com o seu regresso ao palco depois da tragédia que realmente nasce uma estrela. Há também a presença do músico que estava apaixonado por Vicki desde o início, antes do cinema, quando ainda se chamava Esther, a sugerir uma possibilidade de nova ligação. No entanto, nada disto consegue limpar a impressão que guardamos daquela relação que acaba em suicídio, e talvez nem se possa dizer que seja esse o objectivo.

A ideia, no epílogo, de que o nascimento da estrela só se dá verdadeiramente depois do sacrifício mostra a mesma concepção trágica do entretenimento que já surgira durante “Born in a Trunk”, quando Garland diz que a mais dura das tradições do espectáculo é a de que “the show must go on”. Também não é por acaso que Hoyningen-Huene, responsável pela cor do filme, diz que este regresso final ao palco tem “*Pagliacci* overtones” (Haver: 159). A proximidade com o lado mais desencantado de *Singin’ in the Rain* é evidente, mas *A Star is Born* não tem, realmente, aspectos redentores para nos oferecer e, se o epílogo pode dar a sensação de ser um acrescento um pouco mais optimista a um filme que alguém achou muito pesado, a verdade é que não chega a amenizar o tom geral.

Singin’ in the Rain reage ao desaparecimento das audiências com a certeza, não completamente insensata, de que há valores que são transversalmente humanos e

de que, assim, enquanto existir amor e música, Hollywood pode entender-se com as massas. *A Star is Born* assume que as massas têm boas razões para abandonar Hollywood e encontra culpa na tradição a que pertence; acredita que, enquanto houver problemas no mundo, o faz-de-conta escapista de Hollywood só vai servir para os agravar. É outra vez a pergunta de Sullivan, “How can you talk about musicals at a time like this, with the world committing suicide?” Assim, se *Singin’ in the Rain* confere solidez ao seu optimismo com representações desiludidas e amargas do entretenimento que acabam por ser superadas, *A Star is Born* vai o mais longe que pode na retórica contra o entretenimento e Hollywood sem sair da sua tradição, é sem dúvida a mais dura crítica do musical clássico a vir de dentro do género.

Ambos os filmes reforçam a minha ideia inicial de que os números musicais são focos de liberdade e subversão formal e temática. Em *Singin’ in the Rain* isso é mais visível, já que o grande foco de ataque ao entretenimento e ao público é num número musical e que a principal estratégia redentora é essencialmente narrativa. Em *A Star is Born*, não havendo propriamente redenção, pode dizer-se que é no uso subversivo de um número musical enquanto símbolo de Hollywood que se encontra a ferramenta retórica mais poderosa desta crítica ao escapismo e a Hollywood. Mais do que nos dois filmes centrais do capítulo anterior, estes números musicais falam contra a prática do entretenimento e contra Hollywood. O contexto de cada um nos respectivos filmes determina que a sua retórica se imponha ou se atenua, mas nenhuma leitura destes filmes se aproxima da sua riqueza de significados ou dá uma noção satisfatória da sua ligação ao tempo em que foram feitos sem identificar a desconstrução que estes números implicam, a auto-crítica que não pode faltar num género que é todo auto-elogio.

Epílogo

No fim do último capítulo, no contexto da análise e das reflexões finais sobre *A Star is Born*, o regresso da pergunta da epígrafe, “How can you talk about musicals at a time like this, with the world committing suicide?”, sugere uma nova maneira de a ler, salienta um aspecto da pergunta que não foi explorado quando primeiro se falou dela, no início do primeiro capítulo. A questão que John L. Sullivan, um realizador de Hollywood em *Sullivan’s Travels*, dirige ao seu produtor foi usada como exemplo do tipo de ideias feitas sobre o género musical que ainda hoje vigora em grande medida; ideias que, apesar de terem sido rebatidas por diferentes críticos desde o fim do período áureo do género, de serem problematizadas por vários dos filmes que discuti até aqui e por muitos outros, continuam a definir o musical na imaginação popular. Porém, independentemente da nossa posição em relação a essas descrições do musical, e de considerarmos o género mais ou menos ingénuo e escapista, a questão de Sullivan representa sempre uma posição ética quanto à função do entretenimento, uma posição que defende que, quando o mundo se está a suicidar, não dá bom resultado tentar distraí-lo dos seus problemas.

Esta é a mesma posição que *A Star is Born* subscreve, a lição alegórica dada pelo número musical “Someone at Last” e pela forma complexa como se relaciona com o enredo do filme: em momentos difíceis, animar e distrair alguém dos seus problemas é só enganar e iludir essa pessoa, agravando o seu sofrimento. *Singin’ in the Rain* tem uma posição diferente em relação à questão mas também não é uma apologia do escapismo: diz-nos que é importante ter bem presentes as dificuldades

para se poder ter uma postura verdadeiramente optimista quanto à sua resolução. Nisto, *The Wizard of Oz* talvez tenha a atitude mais cândida de entre os filmes que vimos. A sua representação da imaginação e de Hollywood como refúgio sempre disponível, em “Over the Rainbow”, pese embora a força e a complexidade retórica desse número, é a defesa mais directa do escapismo como solução para os problemas do dia-a-dia.

Mais interessante do que escolher um destes lados, do que determinar quem está certo, é o facto de estes filmes demonstrarem estas posições. Embora possamos simpatizar mais com uma ou outra e possamos reconhecer maior maturidade a um filme do que a outro, o que emerge é uma riqueza auto-reflexiva do género musical que mesmo os críticos que mais se lhe dedicaram não descreveram. Por mais persuasiva que seja a posição de *A Star is Born* sobre o escapismo, reforçada ainda pelo seu lugar final no capítulo que descreve um período particularmente melancólico em Hollywood, o que poderia sugerir que o filme identificou e previu a causa de morte do período clássico dos estúdios, importa lembrar que a sua opinião é uma entre várias. Se o filme de Cukor aponta o escapismo como responsável pelo desaparecimento contemporâneo das audiências de Hollywood, pretendendo dizer que conhece os espectadores e os seus problemas, Thomas Doherty cita o caso de uma espectadora que escreveu a uma das revistas da indústria a manifestar uma opinião precisamente contrária.

I lost my own son less than four months ago in the Pacific. He was 19. Last week was the first time (since receiving the tragic news) that my husband and I went to a movie theater. So we chose one we thought would give us a lift. It was *American Romance*. The scene where the parents read the telegram from the War Department was almost more than I could bear, as it almost paralleled our own

grief. Then we saw *Janie* and it was full of similar misery for us all and, I am sure, other parents whose sons have been killed in action. Why doesn't the movie industry consider all of us and not open wounds again and again? (Doherty, p.165)

É provável que a questão central sobre o escapismo na arte ou no entretenimento (“É melhor distrair as pessoas dos seus problemas ou abordá-los directamente?”) vá continuar a ser respondida de maneiras diferentes enquanto houver discussões sobre arte e entretenimento. Este é um hábito que pode parecer fútil mas que, no entanto, é característico de todas as tradições artísticas: manter discussões sobre as mesmas questões irresolúveis. É provável também que muitas discussões futuras sobre o valor do musical continuem a ser feitas nos termos dos benefícios e malefícios do escapismo. Porém, o próprio facto de o género musical mostrar posições diferentes sobre a questão do escapismo não pode deixar de pesar na aferição do seu valor. Há uma diferença grande entre um conjunto de filmes perdidos acriticamente numa posição escapista e um conjunto de filmes que, por excelência, discute a validade dessa posição.

Assim, revela-se que o musical, o género fílmico normalmente indissociável das descrições de Hollywood como indústria ou linha de montagem, o género que foi descrito como um esquema publicitário ao serviço das vozes oficiais de Hollywood, funciona como as outras artes. Quando identificamos o diálogo intra-genérico à volta de questões perpétuas ou a competição entre pares e a exploração dos limites formais e temáticos do género, vemos que o musical, por muito associado que esteja ao lado conservador e institucional de Hollywood, revela os mesmos processos que

associamos às tradições artísticas que tendemos a imaginar como mais livres (e que, como tive oportunidade de acentuar, nunca o podem ser completamente).

É muito frequente ouvir dizer, em conversas sobre a história do cinema, que os críticos franceses dos *Cahiers du Cinéma* foram os primeiros a pensar no cinema americano enquanto arte. Trate-se ou não de uma simplificação histórica, o que é oportuno lembrar é que essa sua tendência para aproximar Hollywood de Shakespeare ou Ibsen (para usar exemplos de *Singin' in the Rain*) se estendeu também ao musical. Jean Domarchi escreveu, em 1955, uma das primeiras avaliações panorâmicas do género, onde condenava o desdém crítico pelo musical e as pessoas que achavam que “il ne s’agit là que d’une distraction sans conséquence.” (Domarchi: 34)

A luta pela liberdade artística contra as imposições de Hollywood não podia ter uma ilustração mais clara do que no caso de *Up in Arms*, um filme dividido entre conservadorismo e insubordinação. Como vimos, as motivações dessa insubordinação terão sido artísticas mais do que éticas, prendendo-se principalmente com divergências sobre como fazer bem aquilo que se está a fazer e não com discussões de valores morais ou preocupações sociais. Nas reflexões do último capítulo a propósito de *A Star is Born*, a descrição do investimento retórico do filme na sua manifestação contra o escapismo pode ter sugerido que se tratava de uma afirmação essencialmente ética. Pode-se assim ficar com a impressão de que as pessoas que fizeram *A Star is Born* estavam preocupadas com a qualidade de vida do público, o que não é impossível. Porém, a discussão de *Up in Arms* obriga-nos a ter presente a influência da tradição em todas as decisões artísticas: as pessoas que fazem filmes podem preocupar-se com os assuntos mais variados, mas há pelo menos um assunto por que invariavelmente se interessam e sobre o qual reflectem – a sua ocupação, a prática de fazer filmes. Tendo isto em conta, apercebemo-nos de que a posição anti-Hollywood

de *A Star is Born* pode igualmente ter na origem uma vontade de conquistar um espaço na tradição, de se distinguir dos pares e fazer um filme que ficaria para a história como David Thomson o descreveu, como primeira tentativa de “musical trágico”.

Um dos efeitos mais interessantes da ligação próxima que os críticos identificaram entre o género musical e a Hollywood oficial é o de que uma redescritção do género pode facilmente ser vista como uma reconfiguração da imagem de Hollywood. Quando damos atenção a filmes auto-críticos com números musicais insurrectos, quando focamos o lado artístico do musical, ficamos com uma imagem menos monolítica do ambiente em que eram feitos estes filmes. Não se trata de negar os traços que são tradicionalmente enfatizados nas descrições de Hollywood: os propósitos mercantilistas, as práticas de produção estandardizada e em série, o poder autocrático dos grandes produtores, etc. Também não se trata de os dar por garantidos ao evocar heróis que lhes foram mais ou menos milagrosamente imunes, como fazem certas concepções mais ingénuas do “auteurismo”. O que uma descrição mais centrada na arte dos musicais nos permite ver é a rede complexa de relações de poder característica do período dos estúdios, o modo como as pessoas que faziam filmes negociavam as limitações impostas pelas directrizes administrativas, a indústria a pensar-se nos próprios filmes.

Em *Dames*, pudemos ver uma resposta surpreendentemente rápida a uma das decisões administrativas que mais marcaria o cinema clássico de Hollywood: a criação de um órgão oficial de censura com poderes plenamente reconhecidos pela indústria. Em vez de se limitar a ridicularizar a figura dos censores, este filme, tantas vezes referido como mais um de uma série de títulos escapistas da altura, identifica a origem do poder dos censores no medo que Hollywood tinha das manifestações

moralistas da sociedade civil. *Dames* acusa o público de hipocrisia e pede-lhe que confesse que vai ao cinema precisamente para ver aquilo que quer censurar. *Silk Stockings* tem o mesmo assunto em mente mas outra abordagem. O filme sublinha a adequação ideal das condições do médium filmico (a ênfase na fisicalidade dos personagens, o movimento, o anonimato do espectador, etc.) a imagens de cariz sexual; assim lembrando à Hollywood auto-censurada que há uma ligação entre o estético e o erótico que nenhum código de conduta consegue apagar.

Ao tomarmos o musical e a sua auto-reflexividade como mais do que uma defesa do entretenimento, como este tipo de problematização constante dos seus diferentes aspectos, podemos ver Hollywood como uma tradição ebuliente, em que o peso dos códigos e dos objectivos comerciais não afogou nem a imaginação nem o espírito crítico. Num contexto aparentemente desfavorável, o género musical surge como afirmação do direito à crítica, do direito a examinar as nossas acções, sejam elas mais ou menos livres, mais ou menos determinadas por terceiros. Sobre isso, é para mim claro, deve conseguir-se falar, nesta e noutras alturas.

Nota às filmografias: Os filmes sobre os quais escrevi foram vistos ao longo de vários anos, muitas vezes, em diferentes suportes. Escrever sobre cinema implica sujeitarmo-nos à disponibilidade variável e à história comercial dos diferentes títulos, nem sempre facilitadora da precisão desejável para um trabalho académico. Na lista que se segue, indico, para cada filme citado, uma edição digital em definição standard (DVD) ou em alta definição (Blu-ray) disponível para compra ao tempo da redacção desta dissertação.

Filmografia Principal

A Star is Born, Transcona / Warner Bros., 1954. Warner Bros., 2010. Blu-ray

Dames, Warner Bros., 1934. Warner Bros., The Busby Berkeley Collection (Coleção 5 filmes), 2006. DVD

Silk Stockings, MGM, 1957. Warner Bros., Archive Collection, 2016. Blu-ray

Singin' in the Rain, MGM, 1952. Warner Bros. 60th Anniversary Ultimate Collector's Edition, 2012. DVD/Blu-Ray

Up in Arms, Samuel Goldwyn Productions / RKO Radio Pictures, 1944. Warner Bros., Archive Collection, *Danny Kaye: The Goldwyn Years* (Coleção 4 filmes), 2013. DVD

The Wizard of Oz, MGM, 1939. Warner Bros., 75th Anniversary Edition, 2013. Blu-ray

Outros Filmes Citados

42nd Street, Warner Bros., 1933. Warner Bros., The Busby Berkeley Collection (Coleção 5 filmes), 2006. DVD

Animal Crackers, Paramount Pictures, 1930. Universal Studios, *The Marx Brothers Silver Screen Collection* (Coleção 5 filmes), 2016. Blu-ray

A Song is Born, Samuel Goldwyn Productions / RKO Radio Pictures, 1948. Warner Bros., Archive Collection, *Danny Kaye: The Goldwyn Years* (Coleção 4 filmes), 2013. DVD

A Song to Remember, Columbia Pictures, 1945. Mill Creek Entertainment, 70th Anniversary Series, 2015. DVD

Bitter Sweet, MGM, 1940. Warner Bros., Archive Collection, *Jeanette MacDonald & Nelson Eddy Collection Volume Two* (Coleção 4 filmes), 2015. DVD

Carefree, RKO Radio Pictures, 1938. Warner Bros., Ultimate Collector's Edition, *Astaire and Rogers: The Complete Film Collection* (Coleção 10 filmes), 2010. DVD

Chinatown, Paramount Pictures, 1974. Paramount Pictures, 2017. Blu-ray

Cover Girl, Columbia Pictures, 1944. Eureka Entertainment, 2017. Blu-ray

Dance, Girl, Dance, RKO Radio Pictures, 1940. Warner Bros., 2007. DVD

Deep in My Heart, MGM, 1954. Warner Bros., Archive Collection, 2015. Blu-ray

Flying Down to Rio, RKO Radio Pictures, 1933. Warner Bros., Ultimate Collector's Edition, *Astaire and Rogers: The Complete Film Collection* (Coleção 10 filmes), 2010. DVD

Follow the Fleet, RKO Radio Pictures, 1936. Warner Bros., Ultimate Collector's Edition, *Astaire and Rogers: The Complete Film Collection* (Coleção 10 filmes), 2010. DVD

Footlight Parade, Warner Bros., 1933. Warner Bros., The Busby Berkeley Collection (Coleção 5 filmes), 2006. DVD

Gentlemen Prefer Blondes, 20th Century Fox, 1953. 20th Century Fox, 2012. Blu-ray

Gigi, MGM, 1958. Warner Bros., 2010. Blu-ray

Gold Diggers of 1933, Warner Bros., 1933. Warner Bros., The Busby Berkeley Collection (Coleção 5 filmes), 2006. DVD

Gold Diggers of 1937, Warner Bros., 1936. Warner Bros., The Busby Berkeley Collection Volume 2 (Coleção 4 filmes), 2008. DVD

Hello, Frisco, Hello, 20th Century Fox, 1943. 20th Century Fox, *The Alice Faye Collection Volume 2*, 2008. DVD

High Society, MGM, 1956. Warner Bros., The Essential Musical Collection, 2006. DVD

I Dood It, MGM, 1943. Warner Bros., Archive Collection, 2010. DVD

It, Paramount Pictures, 1927. Mr. Fat-W Video, 2016. DVD

It's Always Fair Weather, MGM, 1955. Warner Bros., Archive Collection, 2016. Blu-ray

Maytime, MGM, 1937. Warner Bros., Archive Collection, *Jeanette MacDonald & Nelson Eddy Collection Volume One* (Coleção 4 filmes), 2015. DVD

Murder at the Vanities, Paramount Pictures, 1934. Universal, Vault Series, 2016. DVD

Nashville, Paramount Pictures, 1975. Criterion Collection, 2013. DVD/Blu-ray

New Moon, MGM, 1940. Warner Bros., Archive Collection, *Jeanette MacDonald & Nelson Eddy Collection Volume Two* (Coleção 4 filmes), 2015. DVD

New York, New York, United Artists, 1977. MGM, 2011. Blu-ray

Ninotchka, MGM, 1939. Warner Bros., 2015. Blu-ray

One Hour With You, Paramount Pictures, 1932. Criterion Collection, Eclipse series 8:

Lubitsch Musicals (Coleção 4 filmes), 2008. DVD

On With the Show, Warner Bros., 1929. Warner Bros., Archive Collection, 2006.

DVD

Raiders of the Lost Ark, Lucasfilm / Paramount Pictures, 1981. Paramount, 2013. Blu-ray

Raw, Eddie Murphy Productions / Paramount Pictures, 1987. Paramount, Widescreen Collection, 2004. DVD

Royal Wedding, MGM, 1951. The Film Detective, 2015. DVD

Seven Brides for Seven Brothers, MGM, 1954. Warner Bros., Two-Disc Special Edition, 2005. DVD

Song of Love, MGM, 1947. Warner Bros., Archive Collection, 2006. DVD

Song of My Heart, Allied Artists, 1948. Não editado / Indisponível

Song of Scheherazade, Universal Pictures, 1947. Universal, Vault Series, 2016. DVD

Strike Up the Band, MGM, 1940. Warner Bros., Turner Classic Movies Greatest Classic Legends Film Collection: *Mickey Rooney & Judy Garland* (Coleção 4 filmes), 2011. DVD

Sullivan's Travels, Paramount Pictures, 1941. Criterion Collection, 2015 DVD/Blu-ray

Summer Stock, MGM, 1950. Warner Bros., 2006. DVD

The Cocoanuts, Paramount Pictures, 1929. Universal Studios, *The Marx Brothers Silver Screen Collection* (Coleção 5 filmes), 2016. Blu-ray

The Jazz Singer, Warner Bros., 1927. Warner Bros., 2013. Blu-ray

The Love Parade, Paramount Pictures, 1929. Criterion Collection, Eclipse series 8: *Lubitsch Musicals* (Coleção 4 filmes), 2008. DVD

The Pirate, MGM, 1948. Warner Bros., 2007. DVD

The Singing Fool, Warner Bros., 1928. Warner Bros., Archive Collection, 2009. DVD

Wonder Bar, Warner Bros., 1934. Warner Bros., Archive Collection, 2009. DVD

Words and Music, MGM, 1948. Warner Bros., 2007. DVD

Yolanda and the Thief, MGM, 1945. Warner Bros., Archive Collection, 2011. DVD

Ziegfeld Girl, MGM, 1941. Warner Bros., 2005. DVD

Bibliografia

Agee, James, *Film Writing and Selected Journalism*. New York, Library of America: 2005

Altman, Rick, ed., *Genre: The Musical*, 1981. BFI Readers in Film Studies, London / New York, Routledge & Kegan Paul: 1986

Altman, Rick, *The American Film Musical*, 1987. Bloomington & Indianapolis / London, Indiana University Press / BFI Publishing: 1989

Arbuthnot, Lucie, Seneca, Gail, "Pre-text and Text in *Gentlemen Prefer Blondes*" (*Film Reader*, 1982) in Cohan, Steven, ed., *Hollywood Musicals, The Film Reader*. London / New York, Routledge: 2002 (pp.77-85)

Barrios, Richard, *Dangerous Rhythm: Why Movie Musicals Matter*, 2014. Oxford, Oxford University Press: 2015

Bernstein, Matthew, ed., *Controlling Hollywood: Censorship and Regulation in the Studio Era*. London, The Athlone Press: 2000

Bordwell, David, Staiger, Janet, Thompson Kristin, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, 1985. London, Routledge: 2006

Cavell, Stanley, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, 1971.
Enlarged Edition, Cambridge, Mass. / London, England, Harvard University Press:
1979

Cohan, Steven, ed., *Hollywood Musicals, The Film Reader*. London / New York,
Routledge: 2002

Collins, Jim, “Toward Defining a Matrix of the Musical Comedy: The Place of the
Spectator Within Textual Mechanisms” in Altman, Rick, ed., *Genre: The Musical*,
1981. BFI Readers in Film Studies, London / New York, Routledge & Kegan Paul:
1986 (pp. 134-146)

Delamater, Jerome, *Dance in the Hollywood Musical*, 1978. Ann Arbor / London,
UMI Research Press: 1981

Doherty, Thomas, *Hollywood's Censor: Joseph I. Breen & The Production Code
Administration*. New York, Columbia University Press: 2007

Domarchi, Jean, “Évolution du Film Musical” in *Cahiers du Cinéma*, Noël 1955,
Tome IX, n° 54

Ferguson, Otis, “Words and Music” (*The New Republic*, October 2, 1935) in
American Movie Critics: An Anthology From the Silents Until Now, New York, The
Library of America: 2006 (pp.116-119)

Feuer, Jane, *The Hollywood Musical*, 1982. Second Edition, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press: 1993

Fischer, Lucy, "The Image of Woman as Image: The Optical Politics of *Dames*" (*Film Quarterly* no.30, 1976) in Altman, Rick, ed., *Genre: The Musical*, 1981. BFI Readers in Film Studies, London / New York, Routledge & Kegan Paul: 1986

Grant, Barry Keith, *The Hollywood Film Musical*. Chichester, England, Wiley-Blackwell: 2012

Greenberg, Clement, *The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism With a Vengeance 1957-1969*, 1993. Chicago / London, The University of Chicago Press: 1995

Gumbrecht, Hans Ulrich, *In Praise of Athletic Beauty*. Cambridge, Mass., London, England, The Belknap Press of Harvard University Press: 2006

Hirschhorn, Clive, *The Hollywood Musical*, 1981. Revised and Updated Edition, London, Pyramid Books: 1991

Hischak, Thomas, *The Oxford Companion to the American Musical: Theatre, Film, and Television*. Oxford, Oxford University Press: 2008

Harmetz, Aljean, *The Making of The Wizard of Oz: Movie Magic and Studio Power in the Prime of MGM – and the Miracle of Production #1060*, 1977. Special Sixtieth Anniversary Edition With a New Preface by the Author, New York, Hyperion: 1998

Haver, Ronald, *A Star is Born: The Making of the 1954 Movie and its 1983 Restoration*. New York, Alfred A. Knopf: 1988

Koenig, David, *Danny Kaye: King of Jesters*. Irvine, California, Bonaventure Press: 2012

Lindsay, Vachel, “The Photoplay of Action” (*The Art of the Moving Picture*, 1915) in *American Movie Critics: An Anthology From the Silents Until Now*, New York, The Library of America: 2006 (pp. 3-7)

Marx, Groucho, *Groucho and Me*, 1959. London, Virgin Books: 2002

Rhode, Eric, *A History of the Cinema: From its Origins to 1970*, 1976. London, Pelican Books: 1978

Rushdie, Salman, *The Wizard of Oz*, 1992. London, BFI Publishing: 2006

Silverman, Stephen M., *Dancing on the Ceiling: Stanley Donen and His Movies*. New York, Alfred A. Knopf: 1996

Singer, Kurt, *The Danny Kaye Saga*, London, Robert Hale Limited: 1957

Taylor, John Russell, Jackson, Arthur, *The Hollywood Musical*. London, Secker & Warburg: 1971

Thomson, David, *Have You Seen? A Personal Introduction to 1,000 Films*, 2008.
New York, Alfred A. Knopf: 2010

Thomson, David, *The Big Screen: The Story of the Movies and What They Did to Us*, 2012. London, Penguin: 2013

Wollen, Peter, *Singin' in the Rain*. London, British Film Institute: 1992